ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόλΙΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ | ΓΡΑΜΜΑΤΑ | ΤΕΧΝΕΣ | ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ

ΜΑΝΟΛΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ

ΣΑΚΗΣ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

ΑΛΙΚΗ ΤΕΛΛΟΓΛΟΥ

658

ΜΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

29 06

2009 Υ

€ 10

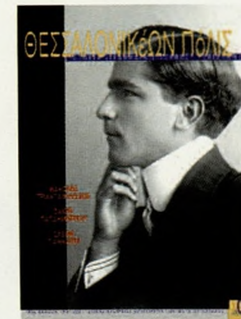




Δύο νέες ενδιαφέρουσες εκδόσεις
της
Πολιτιστικής Εταιρείας
Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος

Κεντρική Διάθεση
Γραφεία Π.Ε.Ε.Β.Ε.
Φράγκων 6-8, τηλ. 2310-551754
και στα κεντρικά βιβλιοπωλεία της Θεσσαλονίκης

Ιούλιος '12, δώρο Κώστας Τόνες



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

Τριμηνιαία Επιθεώρηση Πολιτισμού
Περίοδος Τρίτη
Τεύχος 06/29
Σεπτέμβριος 2009

Ιδιοκτησία
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ
Εκδότης
Νίκος Ευθυμιάδης
Διευθυντής
Ιορδάνης Καϊσερλίδης
Εκδοτική επιτροπή
Γιώργος Αναστασιάδης, Άρις Γεωργίου, Ιορδάνης Καϊσερλίδης, Κώστας Μπλιάτκας, Ηρακλής Παπαϊωάννου, Γρηγόρης Πασχαλίδης, Ματούλα Σκαλτσά, Πάνος Τζώνος
Συνεργάτες τεύχους
Γιάννης Αγγελίδης, Γρηγόρης Αμπατζόγλου, Γιώργος Αναστασιάδης, Άρις Γεωργίου, Ζωή Γοδόση, Χαράλαμπος Γουνελάς, Κατερίνα Θεοδωράκη, Ιορδάνης Καϊσερλίδης, Αικατερίνη Καμπίτογλου, Ευμορφία Καραμπατάκη, Γιάννης Καρατζόγλου, Γιώργος Κορδομενίδης, Κώστας Μπλιάτκας, Λίνα Μυλωνάκη, Άρης Παπάζογλου, Ηρακλής Παπαϊωάννου.
Εικονογράφηση / φωτογραφίες
Άρις Γεωργίου, Νώντας Στυλιανίδης
Γραμματεία / Συνδρομές
Μαρία Αργυρίου / 2310.551754
Διορθώσεις δοκιμίων
Ιφιγένεια Ταξοπούλου
Κεντρική διάθεση
Κέντρο του Βιβλίου
Λασσάνη 3, 54622, Θεσσαλονίκη
2310.237515
Γραφιστική επιμέλεια
Άρις Γεωργίου
Σελιδοποίηση / Pre-press
De Novo
Εκτύπωση / Βιβλιοδεσία
Grafo
Φωτογραφία οπισθόφυλλου
Γιάννης Δ. Βανίδης
Συνδρομές και παλαιοί τόμοι
Παραγγελίες: 2310.551754 [με αντικαταβολή] και www.peebe.gr [με πιστωτική κάρτα]

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ
Φράγκων 6-8
54626 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
Τ 2310.551754
F 2310.551748
Για επιστολές:
Τ.Θ. 10756. 54110 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
peebe2@otenet.gr
www.peebe.gr

Τιμή τεύχους: € 10
Ετήσια συνδρομή εσωτερικού: € 30
Ετήσια συνδρομή εξωτερικού:
Ευρώπη € 50 | Αμερική € 60

949.5658
Θεσ
Τ.29
LIBRARY
ANATOLIA COLLEGE
Thessaloniki, Greece
12027617

949.5658
Θεσ.
Τ.29
LIBRARY
ANATOLIA COLLEGE
Thessaloniki, Greece
12027617





Σάκης Παπαδημητρίου



Μανόλης Τριανταφυλλίδης



Τανζιμάτ



Βιομηχανίες της Θεσσαλονίκης

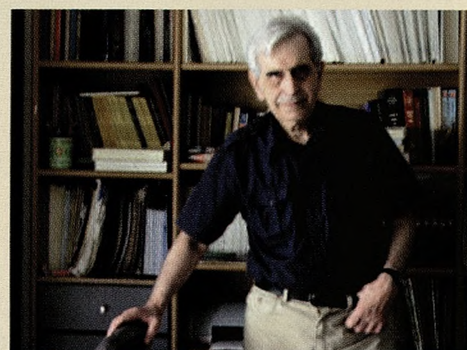


Το κιτς

Αυτοσχεδιασμός και φωνή



Κώστας Γραμματόπουλος



Τόλης Νικηφόρου

Ο «ΑΛΛΟΣ» ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

του **Νίκου Ευθυμιάδη**

Πολύ συχνά, η έννοια του πολιτισμού στην πόλη μας περιορίζεται και εξαντλείται στα στενά περιθώρια του θεάτρου, του κινηματογράφου, των τεχνών, των εκθέσεων κ.λπ. Η αλήθεια είναι ότι από την Θεσσαλονίκη δεν λείπουν σήμερα οι χώροι πολιτισμού – που, εν πολλοίς, είναι και επαρκείς και ωραίοι – όπως τα Μουσεία μας, το Μέγαρο Μουσικής, οι αίθουσες θεάτρου, οι αίθουσες τέχνης κ.λπ. Το μεγάλο μας λάθος είναι ότι παραβλέπουμε τις καθημερινές ανθρώπινες δραστηριότητες που, τελικά, συνθέτουν και αναδεικνύουν την ουσία και το επίπεδο του πολιτισμού μιας πόλης. Η ποιότητα του **πολιτισμού της καθημερινότητας** είναι αυτό που πραγματικά λείπει και που θα μπορούσε να διαφοροποιήσει τη ζωή μας στη Θεσσαλονίκη.



Αλίκη Τέλλογλου

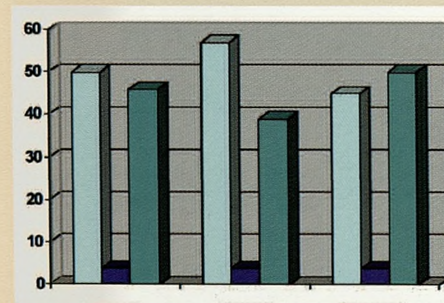
Κακά τα ψέματα, ο πολιτισμός της Θεσσαλονίκης δεν μπορεί παρά να χαρακτηρίζεται από την «εικόνα» της καθημερινότητας που εκπέμπει ο ιστορικός κορμός της πόλης, εντός και στις παρυφές των τειχών της. Τα τραπεζοκαθίσματα έχουν κατακτήσει τα πεζοδρόμια, τις πλατείες και τις διαβάσεις των πεζών. Τα αυτοκίνητα δεν διστάζουν να σταθμεύσουν «μέσα» στους χώρους που ζούμε. Οι κάδοι απορριμμάτων ξεχειλίζουν μπροστά στην πόρτα μας. Οι αφίσες έχουν αντικαταστήσει το πράσινο. Οι επιγραφές και τα αυτοκόλλητα ρυπαίνουν προσόψεις κτιρίων και καλύπτουν σήματα οδικής κυκλοφορίας. Ο χώρος του Πανεπιστημίου μετατρέπεται συχνά σε θέατρο πολεμικών τεχνών. Αν προσθέσει κανείς και την – κατά τα άλλα «εξηγήσιμη» – απάθεια πολλών συμπολιτών μας για όσα συμβαίνουν στην πόλη, αλλά και την έλλειψη σεβασμού για τον άνθρωπο της διπλανής μας πόρτας, τότε οδηγούμαστε σε ένα όχι κολακευτικό συμπέρασμα για το συνολικό πολιτιστικό μας επίπεδο.



Φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Δεν αρκεί μια ωραία παράσταση ή μια ξεχωριστή εκδήλωση στο Μέγαρο Μουσικής ή στο Θέατρο Γης. Το πολιτιστικό τους εκτόπισμα σχεδόν ακυρώνεται, την ώρα που προσπαθείς να φθάσεις ή να αναχωρήσεις από τους χώρους στάθμευσης που «δεν» προβλέπονται, πράγμα που προσβάλλει την αξιοπρέπειά σου ως πολίτη αυτής της πόλης. Πόσω μάλλον, όταν συνοδεύεις ξένους επισκέπτες στους οποίους έχεις μιλήσει τόσο ένθερμα για την ιστορική Θεσσαλονίκη.

Δεν αρκεί να επισκεφθεί κανείς τα – πράγματι – σημαντικά Μουσεία της πόλης. Το πιο σημαντικό είναι να μπορεί κανείς να «περπατήσει» από το ένα στο άλλο, μέσα από ένα αντίστοιχα πολιτισμένο περιβάλλον, να μπορεί καθοδόν να σταματήσει σε ένα-δυο ποιοτικά καφέ-βιβλιοπωλεία, να δει κάποιους υπαίθριους χώρους τέχνης κ.ά.



Μαθηματική ανισότητα των δύο φύλων

Αυτές είναι οι λεπτομέρειες μιας ποιοτικής ζωής, του πολιτισμού της καθημερινής μας δραστηριότητας και συμπεριφοράς. Πρόκειται για τα χαρακτηριστικά εκείνα που μπορούν να αναδείξουν την πολιτιστική ταυτότητα της Θεσσαλονίκης σε επίπεδο αντάξιο με την ιστορία της, αλλά και με την προοπτική της να βρίσκεται ανάμεσα στις κορυφαίες ευρωπαϊκές πόλεις, τις οποίες χαίρεται κανείς και ως κάτοικος και ως επισκέπτης.

Είναι, επιτέλους, καιρός να ασχοληθούμε σοβαρά με τον πολιτισμό της καθημερινότητας και να προσπαθήσουμε να βελτιώσουμε το επίπεδο της ποιότητας της ζωής μας.



Μια συνομιλία
με τον
Άρι Γεωργίου

Σάκης Παπαδημητρίου
Πενήντα χρόνια αιρετικών διαλόγων

Διάλογος σημαίνει συν-εννόηση. Μπορεί να σημαίνει συμφωνία, μπορεί όμως να καταλήγει και σε διαφωνία ή και σε ρήξη· είναι όμως αναντίρρητα πλούτος. Και είναι πλούτος ως συστατικό για την οικοδόμηση ενός δημιουργικού μονολόγου. Του μονολόγου που συναρθρώνει εντός του πλειάδα μικρότερων μονολόγων, αποστάγματα ζυμώσεων με καταλύτη την ασίγαστη διέγερση του δημιουργικού ανθρώπου.

Τελευταία μέρα του 2008, ήλιος με δόντια, η θαλπωρή του μέσα βρίσκει την αντίστιξή της στο αιχμηρό ψύχος του έξω, ενώ ο λυρισμός του κλειδοκύμβαλου αναδεικνύεται από τα συγκοπτόμενα ηχοχρώματα των κρουστών. Η *Ορθοπεταλιά*, τελευταίος δίσκος του Σάκη σε ντουέτο με τον Χρήστο Γερμένογλου. Είναι ακριβώς – ανάμεσα σε πλείστες άλλες εκφάνσεις της δημιουργικότητάς του – ο τύπος της μουσικής του που με κινητοποιεί περισσότερο. Ο διάλογος του δικού του κρουστού με τα κρουστά του Γερμένογλου συμβολίζει και συμπυκνώνει, ταυτόχρονα, όλους τους διαλόγους που καλλιεργεί και αναπτύσσει αυτή η δημιουργική ιδιοσυγκρασία με αποτέλεσμα, εδώ και δεκαετίες, να παράγει αυτό το πολυσχιδές έργο, με τέτοιο ειδικό βάρος και τόσο βαθύ ίχνος.

Διάλογος, στο τέλος, είναι η σχέση που αποκαθίσταται ανάμεσα σε πομπό και δέκτη, ανάμεσα σε εκείνον ως δημιουργό και σε εμένα ως ακροατή. Αλλά και πριν από αυτό το τελικό αποτέλεσμα, διάλογος υπήρξε ανάμεσα στον ίδιο και τον (ή τους) συν-«παίκτες» του, στον ίδιο και τους δασκάλους του, στον ίδιο και την πόλη του, την Ιστορία, την Παράδοση, την κληρονομιά που αποδέχτηκε ή που αποποιήθηκε, στον ίδιο και τον Monk, τον Duke, τον Evans και τον Paul Bley, στον ίδιο και τον Καραγάτση, τον Kosinski, τον Burroughs, στον ίδιο και τον Μπέκετ, τον Cortazar, στον ίδιο και τον Pabst, τον Murnau ή τον Richter.

Διάλογος σημαίνει **συν-εννόηση**. Μπορεί να σημαίνει **συμφωνία**, μπορεί όμως να καταλήγει και σε **διαφωνία**, ή και σε **ρήξη**· είναι όμως, αναντίρρητα, **πλούτος**. Και είναι πλούτος ως συστατικό για την οικοδόμηση ενός δημιουργικού **μονολόγου.** Του μονολόγου που συναρθρώνει εντός του πλειάδα μικρότερων μονολόγων, αποστάγματα ζυμώσεων με καταλύτη την ασίγαστη διέγερση του δημιουργικού ανθρώπου.

Συνειδητοποιώ, ή μάλλον διατυπώνω, αυτό που ήδη προ πολλού έχω συνειδητοποιήσει. Την πολυεδρικότητα της προσωπικότητας του Σάκη Παπαδημητρίου ως δημιουργικής οντότητας. Ταυτόχρονα, τη μεγάλης διάρκειας και αδιάλειπτης κατάθεσης έργου παρουσία του. Μαζί όμως και τις – μερικής «περιθωριακότητας» ή, έστω, εκλεκτικής «εναλλακτικότητας» – διαδρομές του. Όπως και (παρά την αποδοχή της από το ειδικό ή πληροφορημένο κοινό) τη *διά-στασή* της (κατά τη γνώμη μου ορθώς και ίσως ευτυχώς) με την πλειοψηφία των εύπεπτων συνιστωσών του πολιτιστικού τοπίου. Ωστόσο, ολίγον αμήχανα ομολογώ, επιχειρώ μια σάρωση που έχει την αφετηρία της πριν από 50 χρόνια και αναρριχάται στο σήμερα, μέσα από διαδρόμους, στοές, μονοπάτια αλλά και σταυροδρόμια της μουσικής, μαζί και της λογοτεχνίας, μέσα από γλώσσες καθομιλούμενες και φιλικές ή ιδιόλεκτα αλλότρια, ενίοτε και ερμητικά.

Άρις Γεωργίου *Στα δεκαοκτώ σου, περίπου, εκδηλώνεσαι ως μουσικός. Τελευταία τάξη του γυμνασίου. Η τζαζ είναι ήδη μέσα σου, την αποδέχεσαι, την απολαμβάνεις, τη μελετάς αλλά και την ανασχηματίζεις παίζοντας με φίλους. Η τζαζ, όχι ο Θεοδωράκης, ούτε ο Αττίκ, ούτε ο Elvis. Στη Θεσσαλονίκη του 1958 και όχι στο Χάρλεμ ή το South Side του Σικάγου, ούτε καν στην αριστερή όχθη του Παρισιού.*

Σάκης Παπαδημητρίου Η Θεσσαλονίκη του 1958, φυσικά, δεν συνδέεται ως κοινωνία και ως τρόπος ζωής με τη Νέα Υόρκη, το Σικάγο ή το Παρίσι. Κι όμως, για όσους είχαν την ανησυχία ή και το απλό ενδιαφέρον, υπήρχαν τρόποι διασύνδεσης κι ας μη ζούσαμε τότε την εποχή της παγκοσμιοποίησης. Το πρώτο που μπορεί κανείς να σκεφτεί είναι ο κινηματογράφος. Κυριαρχεί ο αμερικανικός αλλά ήδη γίνεται αγαπητός ο γαλλικός και ο ιταλικός. Μια τάση μίμησης ή μόδας εξαπλώνεται, ιδίως στις νέες γενιές, όπως άλλωστε συμβαίνει και σήμερα. Εκτός από τον κινηματογράφο και τη γοητεία της αίθουσας προβολής, το δεύτερο σημείο είναι η γλώσσα και η επαφή με τη λογοτεχνία και τη σκέψη ενός άλλου πολιτισμού. Στο Κολλέγιο «Ανατόλια» μαθαίναμε την αγγλική γλώσσα, άρα την αγγλική και αμερικανική ιστορία, την ποίηση, την πεζογραφία, το δοκίμιο. Επίσης μαθαίναμε λίγα γαλλικά, που τα συμπλήρωνα με κάποια ιδιαίτερα στο σπίτι. Η μητέρα μου είχε τελειώσει γαλλικό λύκειο, ο πατέρας της ήταν Ελβετός και είχαμε συγγενείς στη Γαλλία και στην Ελβετία. Η γαλλική γλώσσα, μέχρι και τη δεκαετία του '50 ακόμη, ερχόταν πρώτη. Παράλληλα με αυτά, παρακολουθούσα και γερμανικά στο Ινστιτούτο Goethe. Έπειτα, ήταν οι οάσεις: τα βιβλιοπωλεία και τα καταστήματα δίσκων. Μόλχο και Προμηθέας (ιδίως για παραγγελίες ξένων εκδόσεων) και το Ζ-Μ του Παύλου Ζάννα. Το κλασικό ραδιόφωνο και το πικάπ.

Εικόνες μιας διαδρομής, τραβηγμένες σε φιλμ από τραίνο εν κινήσει... Μαθητής γυμνασίου σε θέση αγκαλιάς με το ραδιόφωνο. Σταθμοί φανταστικών πόλεων στην άκρη της κλωστής. Και η τζαζ να ξεχύνεται στο δωμάτιο μέσα από το μαγικό λυχνάρι. Από πού προερχόταν αυτή η ακατάβλητη ενέργεια; Πώς μεταδιδόταν τόση ένταση στο κορμί; Κι αυτή η διάθεση να δώσεις μια κλωτσιά σε όλα και να ενταχθείς στο ρυθμό; Και όπου σε πάει... Πού να φανταστώ ότι είκοσι χρόνια αργότερα θα ξεκινούσα μια ραδιοφωνική εκπομπή που θα συνέχιζε εκείνη τη διαδρομή. Μια εκπομπή με τον τίτλο «Η Παγκοσμιότητα της Τζαζ». Οι φανταστικές πόλεις έγιναν συγκεκριμένες στον χάρτη. Οι μουσικοί απέκτησαν πρόσωπο στα εξώφυλλα των δίσκων. Οι ήχοι πήραν υλική υπόσταση. Και πού να φανταστώ ότι ύστερα από είκοσι πάλι χρόνια θα γνώριζα τον Willis Conover (ναι, εκείνον που παρουσίαζε στη «Φωνή της Αμερικής» τη βραδινή εκπομπή για την τζαζ), στο συνέδριο της «Ευρωπαϊκής Ομοσπονδίας της τζαζ», στην οποία συμμετείχα ως μέλος της οργανωτικής επιτροπής.

Μαθητής γυμνασίου σε θέση αγκαλιάς με το ραδιόφωνο. Σταθμοί φανταστικών πόλεων στην άκρη της κλωστής. Και η τζαζ να ξεχύνεται στο δωμάτιο μέσα από το μαγικό λυχνάρι. Από πού προερχόταν αυτή η ακατάβλητη ενέργεια; Πώς μεταδιδόταν τόση ένταση στο κορμί; Κι αυτή η διάθεση να δώσεις μια κλωτσιά σε όλα και να ενταχθείς στο ρυθμό;

Στο κολλέγιο «Ανατόλια», όλοι οι Αμερικανοί καθηγητές δεν ήταν αυτό που τόσο ελαφρά αποκαλούσαμε «αμερικανάκια», θεωρώντας τους αφελείς και καλοκάγαθους. Υπήρχαν διανοούμενοι και καλλιτέχνες που μας πλησίαζαν και τους πλησιάζαμε με μεγαλύτερη ευκολία. Ο Redmayn και ο Sanford έχουν χαραχτεί στη μνήμη μου ως πρόσωπα με ανοιχτές ιδέες και ανάλογη συμπεριφορά. Ο Redmayn μας έκανε να αγαπήσουμε τα αγγλικά και τη τζαζ και ο Sanford τη φυσική, τη φιλοσοφία και το θέατρο. Αλλά και ο Τάσος Παπάς, καθηγητής της μουσικής και διευθυντής της χορωδίας, ευχαρίστως μας παραχώρησε ένα δωμάτιο με πιάνο για να κάνουμε πρόβες με το σχολικό κουαρτέτο τζαζ. Παρουσιάσαμε το πρώτο Jazz Assembly στις 30 Απριλίου 1958, με εισαγωγική ομιλία και μερικά κομμάτια σουίνγκ. Παράλληλα λειτουργούσαν στο σχολείο «Ο όμιλος νεοελληνικής λογοτεχνίας», με τον καθηγητή Χρήστο Φράγκο, και το «Music Study Group». Από τότε ξεκίνησαν οι δοκιμές στη λογοτεχνία και τα μικρά μουσικά σχήματα.

Α.Γ. *Πρώτα χρόνια του πανεπιστημίου. Παλιός αναγνώστης ήδη, αλλά κιόλας συγγραφέας. Ως συγγραφέας γίνεσαι πρώτα γνωστός. Ίσως διότι ο Λόγος είναι πιο εύκολα προσβάσιμος απ' ό,τι οι περίεργες νότες και τα «μπήτ» της τζαζ που παράλληλα ασκείς. Περιοδικό Διαγώνιος, Το δωμάτιο, Το ασανσέρ και, παράλληλα, ή λίγο νωρίτερα νομίζω, η Εισαγωγή στη Τζαζ. Και οι Σκέψεις για τη σύγχρονη μουσική. Πρωτότυπα και θεμελιακά βιβλία, όχι μόνο για τη Θεσσαλονίκη, αλλά σε πανελλήνιο επίπεδο. Tabula rasa η σκηνή της τζαζ εκείνα τα χρόνια, ανύπαρκτη μια αντίστοιχη ελληνική βιβλιογραφία. Ο Σάκης «από το πουθενά», φωνή βοώντος εν τη ερήμω, πλην όχι άνευ επίπτωσης, έστω και σπαργανώδους.*

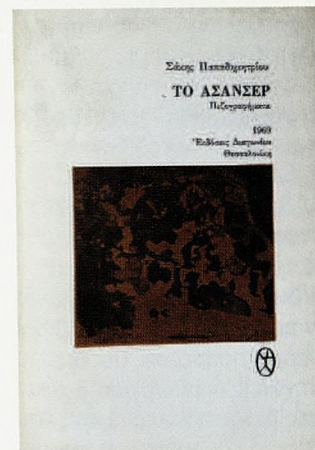
Σ.Π. Πράγματι, στη δεκαετία του '60 συμβαίνουν πολλά, αν και δυστυχώς μπαίνει ο φραγμός της χούντας. Η συμμετοχή μου στο περιοδικό και στις εκδόσεις *Διαγώνιος* ήταν το ένα σκέλος και η μανία με τη μουσική το άλλο. Ευρύτατος ο κύκλος της *Διαγωνίου*. Από το γραφείο του Ντίνου Χριστιανόπουλου περνούσε σχεδόν όλη η πνευματική και λογοτεχνική Θεσσαλονίκη. Η αφοσίωση και η επιμονή του Ντίνου Χριστιανόπουλου, καθώς και η αντιεξουσιαστική του στάση ζωής, αποτέλεσαν το πρότυπο για μένα. Στη *Διαγώνιο* δημοσιεύτηκαν οι πρώτες μελέτες για τη τζαζ και τη σύγχρονη μουσική, τα πρώτα πεζά, κριτικές βιβλίων, μεταφράσεις. Την ίδια περίοδο, στη δεκαετία του '60, ξεκινούν οι πρώτες συναυλίες με το συγκρότημα τζαζ στο εντευκτήριο του συλλόγου αποφοίτων του «Ανατόλια». Μ' αυτό το συγκρότημα παίξαμε και τις πρώτες συνθέσεις μου. Ίσως έχει σήμερα σημασία να πω ότι δύο από αυτές είναι αφιερωμένες στους πιανίστες Thelonious Monk και Bill Evans. Αφαίρεση και λιτότητα στην πρώτη περίπτωση, μελωδία και λυρισμός στη δεύτερη. Ταυτοχρόνως, σπούδαζα Νομικά στο ΑΠΘ και στις εκδηλώσεις του «Συλλόγου Διεθνών Σχέσεων» του Πανεπιστημίου είχα παρουσιάσει σε μια σειρά μαθημάτων την ιστορία και την αισθητική της τζαζ, με μουσικά παραδείγματα. Παράλληλα, συνεργαζόμουν με φοιτητικά περιοδικά και εφημερίδες ενώ, εκτός από πεζογραφήματα και κείμενα για τη μουσική, δημοσίευα μελέτες που είχαν σχέση με την Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα και το Δίκαιο. Παρόλο που τις νομικές σπουδές δεν τις αξιοποίησα επαγγελματικά, πρέπει να παραδεχτώ (έστω και εκ των υστέρων) ότι έπαιξαν σημαντικό ρόλο, ιδίως στα θέματα της διεκδίκησης και προστασίας των ατομικών δικαιωμάτων και της ελευθερίας της έκφρασης.

Α.Γ. *Η «Λέσχη Τζαζ» στην «Τέχνη». Η συμμετοχή και η συνεισφορά στη μόρφωση και τη διαμόρφωση του κοινού. Αρχίζεις το ραδιόφωνο. Μελετητής της τζαζ, αναλυτής, την ανασκάπτεις, την ξεκοκκαλίζεις, σωρεύεις γνώση, τακτοποιείς τις γνώσεις σου, αλλά τις τακτοποιείς και για το κοινό που διαμορφώνεις εκ του μη όντος.*

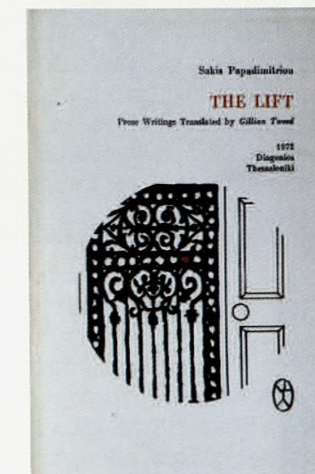
Σ.Π. Η «Λέσχη Τζαζ», στο ιστορικό εντευκτήριο της «Τέχνης», οδός Κομνηνών 4, δεύτερος όροφος, λειτούργησε από τις αρχές του 1973 έως το 1977, με ένα κενό λόγω της χούντας η οποία – με το γνωστό «απεφασίσαμεν και διατάσσομεν» – κατήργησε και διέλυσε την «Τέχνη» (ίσως και χωρίς εισαγωγικά) με τον νόμο 2630/40 περί δικαιοπραξιών εχθρών και εχθρικών περιουσιών. Οι συναντήσεις γίνονταν κάθε Τρίτη βράδυ, με συγκεκριμένο θέμα. Κύριος λόγος, να ακούμε όλοι μαζί από καλά ηχητικά μηχανήματα τις σύγχρονες τάσεις της τζαζ. Συνήθως έκανα τις εισηγήσεις αλλά, σταδιακά, αρκετά θέματα τα αναλάμβαναν και άλλα μέλη. Από αυτόν τον πυρήνα ξεκίνησαν νέα σχήματα που έδρασαν αρχικά στη Θεσσαλονίκη, προκαλώντας το ενδιαφέρον της μεταπολιτευτικής γενιάς. Η ένταση των ημερών και οι πολιτικές-κοινωνικές ανησυχίες έβρισκαν, ίσως, διέξοδο στις ελεύθερες μορφές της τζαζ και της αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής, οι οποίες, εκτός από τον ευρωπαϊκό τους χαρακτήρα, μπορούσαν να διαμορφωθούν κατά βούληση, χωρίς να πρέπει να υπακούσουν στις δομές της κλασικής τζαζ. Το 1974 εκδίδεται το βιβλίο *Θέματα και πρόσωπα της σύγχρονης τα τζαζ* και επανεκδίδεται η *Εισαγωγή στην τζαζ* και οι *Σκέψεις...*, συν τα πεζογραφήματα *Η παρακαμπτήριος* και *Κωδικοπληκτρονικά*. Επίσης, το σωτήριον έτος 1974, αρχίζει η τακτική συνεργασία μου με το μηνιαίο περιοδικό *Ήχος και Hi Fi*, ενώ το 1977 έρχεται η ώρα για το πρώτο περιοδικό *Τζαζ*. Ακόμη, το 1975 ξεκινούν οι ραδιοφωνικές εκπομπές. Ο Παύλος Ζάννας, ο οποίος με γνώριζε από την «Τέχνη», μου ανέθεσε τις πρώτες εκπομπές με θέμα την τζαζ στο τότε ΕΙΡΤ στην Αθήνα, ενώ ταυτοχρόνως ξεκινούσαν και οι εκπομπές στον ραδιοσταθμό Μακεδονίας.

Α.Γ. *Γνωριζόμαστε το 1974 όταν, νεοφώτιστος εγώ, ανιχνεύω και εντοπίζω τον συγγραφέα της Εισαγωγής..., που τυγχάνει να είναι και γείτονας, στην Ερμού εγώ, στην Εγνατία εκείνος. Στη μακρόχρονη σχέση που αναπτύσσεται και από την οποία μάλλον εγώ ήμουν ο κερδισμένος, ξεδιπλώνονται πλήθος διαστάσεων των δραστηριο-*

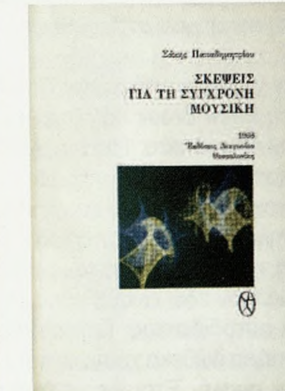






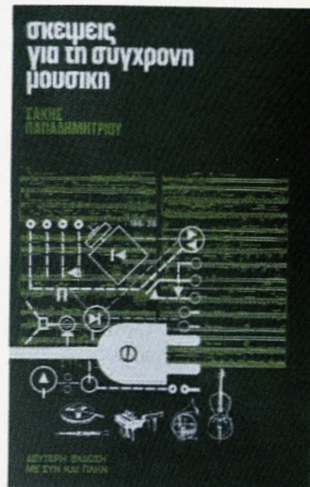


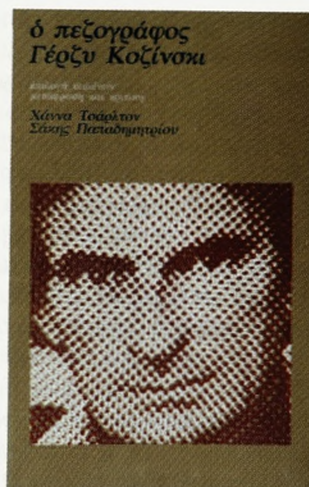






Εξώφυλλα από τα παλιότερα βιβλία του Σάκη Παπαδημητρίου, λογοτεχνικά ή δοκίμια για τη μουσική, όλα από τις εκδόσεις «Διαγώνιος».



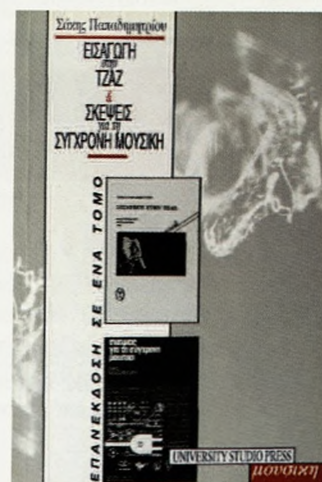


τήτων του Σάκη, με τις οποίες συχνά τέμνομαι και εκ των οποίων διδάσκομαι. Προπορεύεται, βέβαια, εκείνος και τα ρίσκα που εκείνος παίρνει αποτελούν στήριξη για βήματα δικά μου, που συχνά με ενθαρρύνει να κάνω. Όσο όμως – κατά συνέπεια – κι αν κινούμαι «εκ του ασφαλούς», εκείνο το σημαντικό ποσοστό εγγενών ομοιοτήτων των προτιμήσεών μας, μετά από τόσα χρόνια με κρατάει πάντα κοντά του και με ωθεί σε προβληματισμούς που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «εξ ιδίων...». Ζητώ, λοιπόν, εδώ να βρω απαντήσεις σε ερωτήματα δικά μου και για άλλη μια φορά, ίσως, να καθησυχάσω εαυτόν, πειθόμενος περί του αβλαβούς των ιδίων «σφαλμάτων» εκ της «ορθότητας» των δικών του επιλογών. Με απασχολούν, λοιπόν, μια πλειάδα ερωτημάτων. Πώς συμβαίνει, τι προϋποθέσεις χρειάζονται, γιατί συμβαίνει σε σένα και όχι σε άλλους ή σε όλους, να θέλεις και να μπορείς τελικά να εκφραστείς και να καταθέτεις έργο σημαντικό ταυτόχρονα στη μουσική και στη λογοτεχνία; Προηγείται κάποιο από τα δύο, συναρτώνται, αλληλεξαρτώνται, τέμνονται ή αλληλοαγνοούνται;

Παράλληλα και καθ' όλη τη διάρκεια αυτού που για κάποιον άλλον θα ονομάζαμε καριέρα και που προφανώς μετά βδελυγμίας αποποιείσαι ως όρο που θα τολμούσε να σε καθορίσει, παράγεις έργο «διαφωτισμού», στην αρχή με ομιλίες για τη τζαζ, με τα πρώτα δοκιμιακού τύπου βιβλία και, αργότερα (και ανελλιπώς), μέσα από πολυάριθμες και εξαιρετικά επιμορφωτικές αλλά και ψυχαγωγικές εκπομπές ραδιοφώνου. Πόσο δημιουργική και πόσο επαγγελματική (εκπαιδευτική) είναι αυτή η διάσταση της δραστηριότητάς σου; Υπάρχει ήδη η συναίσθηση ότι με αυτή τη συνεισφορά χτίζεται το κοινό, οι μελλοντικοί συνεργάτες, ακόμη και οι μελλοντικοί θεωρητικοί και ιστορικοί του χώρου;

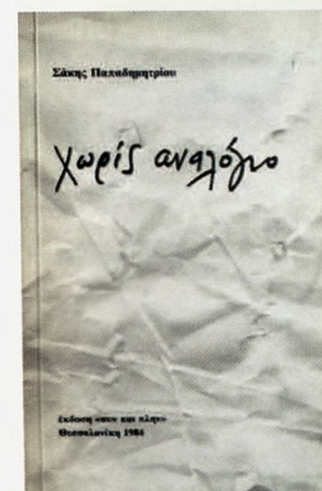
Σ.Π. Στην πρώτη ερώτηση δεν υπάρχει απάντηση. Πρόσφατα διάβασα μια συνέντευξη του Peter Brook και, στην κλασική ερώτηση «Πώς βρήκατε τον δρόμο σας; Γιατί ασχοληθήκατε με με το θέατρο;», απάντησε ως εξής: «Δεν έχω ιδέα. Δεν έχω απολύτως καμία ιδέα». Το ενδιαφέρον μου και για τη λογοτεχνία και για τη μουσική εκδηλώθηκε την ίδια περίοδο, όταν ήμουν στο γυμνάσιο. Στην αρχή, η λογοτεχνία λειτούργησε ως διέξοδος στην έκφραση. Και μάλλον εδώ είναι η ευκαιρία να δηλώσω ότι στη μουσική είμαι αυτοδίδακτος. Εκτός από μερικά μαθήματα ακορντεόν που πήρα δώδεκα χρονών, ποτέ δεν πάτησα σε ωδείο ή σε μουσική σχολή. Έτσι, με το ζόρι διαβάζω τη μελωδική γραμμή μιας παρτιτούρας και φυσικά δεν μπορώ να παίξω με τίποτε ένα κομμάτι κανονικά, δηλαδή όπως είναι καταγεγραμμένο από τον συνθέτη. Δεν είναι τόσο φοβερό. Αυτοδίδακτοι υπήρξαν άπειροι καλλιτέχνες και σε όλες τις μορφές τέχνης. Υπάρχουν τρόποι να αποκτήσει κανείς τις βασικές γνώσεις και να συνεχίσει μόνος του την έρευνα και την εξάσκηση. Ο αυτοδίδακτος δεν σταματά ποτέ την αναζήτηση γιατί έχει επίγνωση ότι τίποτε δεν μπορεί να του προσφερθεί ολοκληρωμένο στη μορφή που το θέλει. Οι καθημερινές εμπειρίες προστίθενται διαρκώς και σχηματίζουν ένα σώμα, το δικό του σώμα ζωής και σκέψης, από το οποίο αντλεί τα ερεθίσματα και τις δυνάμεις να δημιουργήσει. Να μην ξεχνάμε ότι ο ακροατής της συναυλίας ή του δίσκου δεν γνωρίζει και, συνήθως, δεν ενδιαφέρεται να μάθει εάν ένας μουσικός είναι ή όχι αυτοδίδακτος ή αν έχει πτυχία. Ο ίδιος ο αυτοδίδακτος έχει ζήσει λεπτό προς λεπτό αυτή την επίπονη πορεία προς το άγνωστο. Έχει ζήσει μία μοναδική εμπειρία, η οποία δεν αντιστοιχεί με καμία άλλη στη ζωή πλην του μεγάλου έρωτα. Και παραμένει εσαεί αυτοδίδακτος. Ποιο είναι το μέσο που θα σε οδηγήσει στην καλλιτεχνική δημιουργία; Ποιος δρόμος θα σε φέρει πιο κοντά σε αυτή την κατάσταση έκστασης και πνευματικής μέθης, η οποία θα έχει ως επακόλουθο μια μελωδία, ένα ποίημα, έναν διαφορετικό συνδυασμό ήχων, μια σειρά φράσεων που σε απογειώνουν; Ο Edgar Allan Poe είχε ήδη παρατηρήσει ότι, ύστερα από τόσους αιώνες καλλιτεχνικής δημιουργίας, δεν διαθέτουμε παρά ελάχιστες διαφωτιστικές αφηγήσεις εκ μέρους των ποιητών, των μουσικών ή των ζωγράφων. Ο Leonard Bernstein παραδέχεται, στο βιβλίο του *The Joy of Music* του 1959, ότι μπήκε κι





Ορισμένα από τα βιβλία κατά καιρούς επανεκδίδονται ενώ παράλληλα προστίθενται νέα.









αυτός στη μεγάλη ουρά των καλοπροαίρετων, αλλά αποτυχημένων, κυρίων οι οποίοι προσπάθησαν να ερμηνεύσουν το μοναδικό φαινόμενο της ανθρώπινης αντίδρασης στον οργανωμένο ήχο. Είναι σχεδόν σαν να προσπαθούμε να εξηγήσουμε μια ιδιοτροπία της φύσης. Και λίγο πιο κάτω γράφει: «δεν είναι υπερβολή να πει κανείς ότι πρόκειται για μυστήριο ή ακόμη και μαγεία». Ο Stefan Zweig μας άφησε ένα κείμενο που έγραψε το 1939 υπό μορφή διάλεξης, με τον τίτλο «Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας». Και ο Zweig δεν κατάφερε να διαλευκάνει το μυστήριο. Η αναζήτησή του, αν και επίμονη, χαρακτηρίζεται από την αίσθηση του ανολοκλήρωτου. Ότι όλο πλησιάζεις και ότι κάποια στιγμή δεν πάει άλλο.

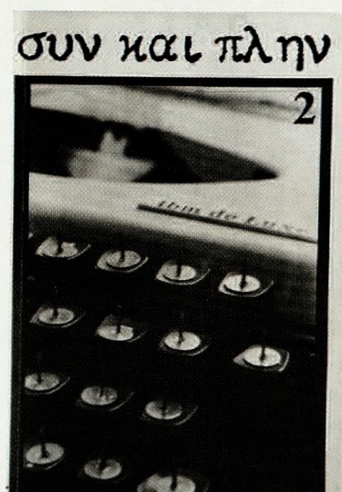
Όσο για την επιμορφωτική πλευρά, έχω αλλάξει απόψεις με το πέρασμα του χρόνου. Εκπαίδευση και τέχνη είναι έννοιες που ορισμένες φορές εμφανίζονται ως άσχετες μεταξύ τους, σχεδόν εχθρικές. Φαίνεται ότι είναι σχετικό το θέμα. Σκέφτομαι και θυμάμαι ότι, όταν συζητούσαμε στη δεκαετία του '60, δεν χρειαζόταν να λογομαχήσουμε και πολύ γιατί η απάντηση ήταν αρνητική, δηλαδή: η εκπαίδευση (και τότε μιλούσαμε κυρίως για τη λογοτεχνία και τη μουσική) σκοτώνει τη δημιουργικότητα. Και στη δεκαετία του '70 τα ίδια και χειρότερα. Τι να την κάνεις μια τέτοια εκπαίδευση στα ωδεία; Ασκείται περισσότερο το μάτι, για να διαβάζει ασκαρδαμυκτί παρτιτούρες, παρά το αυτί. Και πού βρίσκονται, παρακαλώ, όλοι αυτοί οι αριστούχοι οι οποίοι αποφοιτούν κάθε χρόνο; Φυσικά, υπάρχουν και άλλα επιχειρήματα: οι μεγάλοι ζωγράφοι ή οι μεγάλοι συνθέτες που θαυμάζουμε, είχαν όλοι τους πτυχία της Σχολής Καλών Τεχνών ή των Ωδείων ή άλλων ακαδημαϊκών σχολών ανωτέρων θεωρητικών ή μήπως ήταν κάτοχοι διδακτορικών διατριβών; Και οι ποιητές τι πρέπει να κάνουν; Η δική μου ανησυχία σημάδευε αλλού: ελευθερία στην έκφραση, αυθόρμητη αντίδραση, άμεση και βιωματική σχέση με το μουσικό όργανο, ανίχνευση νέων ηχητικών περιοχών και συνδυασμών, αυτοσχεδιασμός σε όλες του τις διαστάσεις – μουσικές, συντροφικές, πολιτικές και, βεβαίως, προσωπικές. Κάπου στη δεκαετία του'80 τα πράγματα αλλάζουν, κυρίως στο εξωτερικό, αλλά κάπως και εδώ. Σταθεροποιούνται οι εναλλακτικές περιπτώσεις εκπαίδευσης και εργαστηρίων αυτοσχεδιασμού. Τότε κατάλαβα ότι σε έναν νέο μουσικό που σε ρωτάει, «τι να κάνω, να σπουδάσω και πού;», δεν ήταν πλέον και τόσο εύκολο να απαντήσεις, «μη σπουδάσεις, προσπάθησε να τα μάθεις όλα μόνος σου». Τώρα, ύστερα από τη δοκιμασία στον τομέα της πανεπιστημιακής διδασκαλίας, στην ερώτηση, «πώς περνά η γνώση και η εμπειρία στον μαθητή», έφτασα στο σημείο να πω ότι τη διδασκαλία την εννοώ ως εξής: αφήνεις πάνω σε ένα τραπέζι, ή στην οθόνη, ή στη σκηνή, έργα, απόψεις, στάση ζωής, ερωτήματα, ανησυχίες, έρευνες, αμφιβολίες... Όλα στη διάθεση του άλλου, ο οποίος όμως πρέπει να επιλέξει. Ας αποφασίσει ο ίδιος, χωρίς υποχρεωτικά μαθήματα και αυστηρό ωράριο.

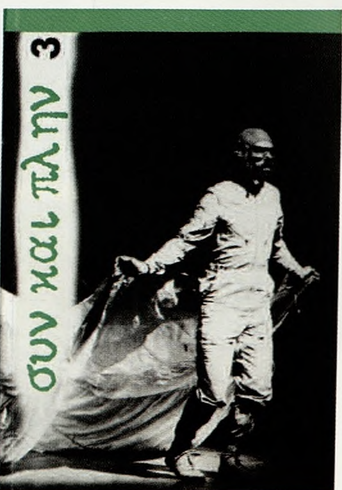


Τα δύο πρώτα εξώφυλλα του πρώτου ελληνικού περιοδικού για την τζαζ. Δεκαετία του '70.

Το "συν και πλην", στις αρχές της δεκαετίας του '80 αποτελεί μίαν ανεπανάληπτη κίνηση με άξονα τον αυτοσχεδιασμό και έδρα τη Θεσσαλονίκη.







Α.Γ. *Με όλα τα πιο πάνω να τρέχουν παράλληλα, από το τέλος της δεκαετίας του '70, εμπλέκεσαι με την αρχισυνταξία του περιοδικού Τζαζ που γεννιέται στην Αθήνα, εν πολλοίς με δική σου πρωτοβουλία, και είναι η πρώτη ελληνική προσπάθεια τέτοιου τύπου. Λίγο αργότερα εκδίδεις μόνος και «ηρωϊκά», χωρίς καθόλου διαφημίσεις, το περιοδικό συν και πλην που, στα δύο χρόνια της ζωής του, προλαβαίνει να αφήσει ανεξίτηλο ίχνος με τη θεματολογία του και τις περιοχές που διερευνά και με leitmotiv τον αυτοσχεδιασμό. Προηγείται μακρόχρονη συνεργασία με το περιοδικό Ήχος, ενώ αργότερα – και μέχρι και σήμερα – τα άρθρα σου για τη σχέση τζαζ και λογοτεχνίας αποτελούν σελίδες πολύτιμες για το επιτυχημένο περιοδικό Jazz & Τζαζ, που συμπλήρωσε 16 χρόνια παρουσίας.*

Κι όμως, δεν φτάνουν όλα αυτά. Ενώ ήδη από το 1980 προχωράς στην έκδοση του πρώτου ελληνικού δίσκου αυτοσχεδιασμού, με δική σου πρωτοβουλία, δικές σου προσπάθειες και συχνά δαπάνες χτίζεται, κυριολεκτικά, η σκηνή της Τζαζ και της Αυτοσχεδιαζόμενης Μουσικής που, μέχρι τότε, δεν ήταν ακόμη ούτε καν στα σπάργανα. Πρώτες συναυλίες, πρώτοι ξένοι πρωτοπόροι μουσικοί, πρώτες ισχυρές δονήσεις, κυριολεκτικά ταρακουνήματα στη Θεσσαλονίκη.

Σ.Π. Στη δεκαετία του '80 η σύγχρονη τζαζ και η αυτοσχεδιαζόμενη μουσική αποκτούν κοινό στην Ελλάδα, δημιουργούνται θεσμοί, κυκλοφορούν δίσκοι και εκδόσεις και, κυρίως,
επικρατεί πλέον η άποψη ότι αυτές οι μουσικές είναι σημερινές και εμπλέκονται με τις
προσωπικές και κοινωνικές ανάγκες της εποχής. Επίσης, ότι δεν παρουσιάζουν αναλογίες
με την ποπ, τη χορευτική μουσική, τα electro-κάτι, και δεν έχουν απολύτως καμία σχέση με την έννοια της ελληνικού τύπου νυχτερινής διασκέδασης. Το αντίθετο μάλιστα. Η τζαζ έδειξε τον δρόμο της ελευθερίας και της προσωπικής φωνής. Γι' αυτό και κυνηγήθηκε από τα ολοκληρωτικά καθεστώτα κάθε απόχρωσης. Η τζαζ είπε με τον τρόπο της: σεβαστείτε την παράδοσή σας, αλλά μεταμορφώστε την, προχωρήστε μπροστά. Και όλη αυτή η αντίδραση στα καθιερωμένα, στη σοβαροφάνεια και τον ακαδημαϊσμό των συναυλιών της κλασικής, στην ξενοφοβία των παραδοσιακών, στην αυστηρότητα των σχολών και το πρόγραμμα παραγωγής πειθαρχημένων εκτελεστών, στην άχαρη ατμόσφαιρα και τον συντηρητισμό των κατηχητικών, στις εθνικές εορτές και παρελάσεις και... και... και...

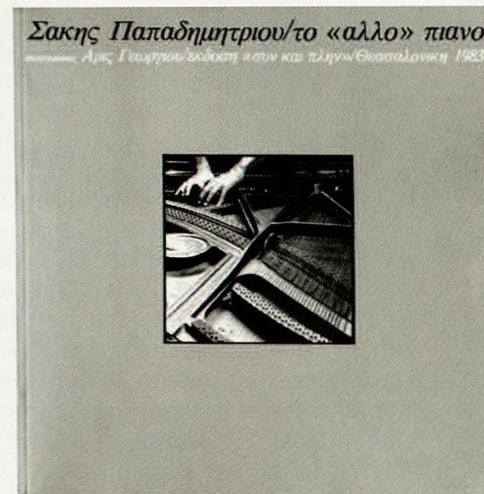
Ο Philippe Carles, Γάλλος συγγραφέας και διευθυντής του περιοδικού *Jazz Magazine*, ξεκαθαρίζει το θέμα: «Η έννοια της τζαζ δεν πρέπει να περιορίζεται μόνο στη μουσική. Εάν προσπαθήσουμε να την ερμηνεύσουμε αποκλειστικά με μουσικολογικούς όρους, τότε παραβλέπουμε το πιο σημαντικό της σημείο, το βασικό της κλειδί: ότι πάνω απ' όλα η τζαζ είναι μια στάση ζωής, ένας τρόπος να αντιμετωπίζεις τον κόσμο και την καθημερινή ζωή». Επίσης, γράφει ότι δεν έχει και τόση σημασία να μιλούμε για τα στυλ, τα ιδιώματα της τζαζ, γιατί, τελικά, δύο είναι οι σταθερές της, που τις συναντούμε στα πρώτα μπλουζ, μέχρι τη σύγχρονη πρωτοπορία: φαντασία και εκπλήξεις.

Α.Γ. *Στη σημερινή Θεσσαλονίκη πολλά πράγματα μπορούν να γίνονται αντιληπτά ως περίπου αυτονόητα: μια συναυλία του Sting, του Garbarek, του Chico Freeman, του Cecil Taylor, της Marianne Faithful, του Louis Sclavis, του Σάκη Παπαδημητρίου. Πριν από 30 χρόνια όμως, ακόμη και μέχρι τη δεκαετία του '90, τα περισσότερα από αυτά ήταν αντιθέτως αδιανόητα. Και ήταν τότε ακριβώς που, στην κυριαρχούμενη από τους Θεοδωράκη, Σαββόπουλο και λοιπούς πρωταγωνιστές της μεταπολιτευτικής μουσικής πραγματικότητας, εσύ κινείσαι μέσα από τα λεξιλόγια του αυτοσχεδιασμού και της τζαζ, με όχημα το ραδιόφωνο, το περιοδικό Τζαζ και το συν και πλην, αλλά και τις συμπράξεις με μουσικούς όπως ο Sommer, ο Jaume, ο Lazro, ο Zingaro, ο Lenoci, κ.ά., με συνεργασίας που σε φέρνουν «ανεξίθρησκα» σε δημιουργική επαφή με την Αθήνα και με άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Αναπτύσσεις, δηλαδή, μια υπερτοπική συμπεριφορά, χωρίς ωστόσο ποτέ να εγκαταλείψεις τη Θεσσαλονίκη και εγκαθιδρύοντας, τουλάχιστον στο πεδίο σου, μια απροσδόκητη για τη Θεσσαλονίκη «μητροπολιτικότητα». Κάνεις τα πράγματα να συμβαίνουν εδώ! Έχουμε αρχίσει να ζούμε σε μια εποχή όπου «ο κόσμος είναι μικρότερος», οι μετακινήσεις ευκολότερες, οι ανταλλαγές και οι αλληλεπιδράσεις sine qua non, αλλά και η «τοπικότητα» καλώς (και ίσως ορθώς) κρατούσα. Η Θεσσαλονίκη είναι μεν προβληματική, ωστόσο αποτελεί με τα δικά της χαρακτηριστικά και μια αναντίρρητη πρόκληση. Είναι προφανές ότι ως τέτοια τη βίωσες και ότι, παρ' όλες τις απογοητεύσεις που ειδικότερα τελευταία μας έχει επιφυλάξει, ως τέτοια εξακολουθείς να την ζεις. Παράλληλα, δραπετεύεις σε πολυάριθμες συναυλίες σου στο εξωτερικό, όπου προκύπτει και η έκδοση δίσκων σου, όπως στην Αγγλία και στη Γαλλία.*

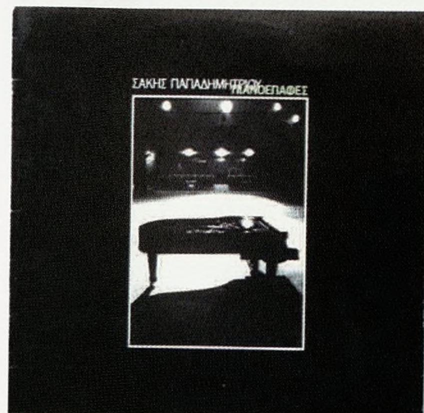
Σ.Π. Τώρα που κάνω αναδρομές και απογραφές, βλέπω ότι στη δεκαετία του '80 έγιναν πολλά, σε προσωπικό και ομαδικό επίπεδο. Εδώ να πω ότι το περιοδικό *συν και πλην* το φροντίσαμε οι δυο μας, και η έκδοση *Το άλλο πιάνο* είναι κοινή μας ιδέα, με φωτογραφίες και κείμενα. Στη δεκαετία εκείνη κυκλοφόρησαν πέντε δίσκοι ή CD σόλο πιάνο. Τρεις στο Λονδίνο, ένα στο Παρίσι, ένα στη Θεσσαλονίκη και το duo με τον Sommer στην Αθήνα. Ακόμη, εκδόθηκαν τα βιβλία *Χωρίς αναλόγιο* και *Περίοδος δειγματισμού*. Επιπλέον, στη δεκαετία του '80 και τις αρχές της δεκαετίας του '90, έκανα μουσική (πρωτότυπη ή επιμέλεια) σε δέκα θεατρικές παραστάσεις στη Θεσσαλονίκη και σε τρεις στην Αθήνα, σε σκηνοθεσίες των Ρούλας Πατεράκη, Δέσποινας Παντazή, Ελένης Καρπέτα, Νίκου Ναουμίδη και Γιάννη Μαργαρίτη. Κι άλλα στην ίδια περίοδο: διοργανώσεις συναυλιών όπως, «Το Τρίτο Πρόγραμμα στην περιφέρεια», «Τέταρτο Διεθνές Φεστιβάλ Τζαζ Δήμου Θεσσαλονίκης», «Τριήμερο σύγχρονης τζαζ Πάτρας», «Εργαστήρι εναλλακτικής μουσικής, ΔΕΘ», «Αφιέρωμα στον Ran Blake», Πανεπιστήμιο Πάτρας, κ.ά. Ο δρόμος για το εξωτερικό άνοιξε το 1982 όταν έλαβα μέρος στο Φεστιβάλ Βερολίνου. Ακολουθούν διάφορες πόλεις της Γαλλίας, Βέλγιο, Λονδίνο, Λουμπλιάνα, Βαλκάνια, Αυστρία, Ελβετία, Κύπρος, Τουρκία, Αίγυπτος, Ιταλία πολλές φορές, Μεξικό, Κίνα, Λουξεμβούργο, και αλλού. Στις ερωτήσεις δημοσιογράφων και φίλων γιατί δεν κατοικώ μόνιμα στην Αθήνα, απαντούσα ότι η Θεσσαλονίκη είναι η έδρα μου, με το διαμέρισμα που μένω και το στούντιο ως χώρο για πρόβες και όχι για ηχογραφήσεις. Αν ήταν να φύγω, θα πήγαινα στο Παρίσι ή στην Ιταλία και όχι στην Αθήνα. Αλλά δεν έφυγα και ούτε με απασχολεί το θέμα.

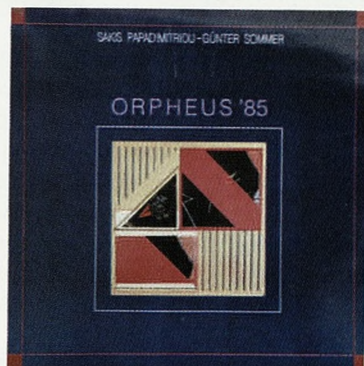
Α.Γ. *Εδώ και δύο δεκαετίες ανέπτυξες μια επιπλέον δημιουργική δραστηριότητα. Συνδύασες τη μουσική σου με τον βωβό κινηματογράφο. Θα τολμούσα εδώ να δω, ίσως λίγο παρακινδυνευμένα, τη σχέση μουσικής και λόγου, μουσικής και ποίησης και την αναλογία της μέσα στον ψυχισμό της «διαιρεμένης» σου ιδιοσυγκρασίας. Η κινούμενη εικόνα, υποκατάστατο της λεκτικής αφήγησης, έρχεται ίσως να συμπράξει εναρμονιζόμενη ή αντιδιαστελλόμενη με την παράταξη μουσικών εγχειρημάτων που της αντιτάσσεις. Δεν είμαι βέβαιος για τον συσχετισμό που διακινδυνεύω. Κατά τα λοιπά, όσες φορές εκτέθηκα σε αυτές τις «μικτές» παραστάσεις, μου δημιουργήθηκε η εντύπωση μιας από μέρους σου πιο χαλαρής, αέρινης και ταυτόχρονα στοχευμένης και καίριας πιανιστικής επίδοσης. Αντίστοιχη αίσθηση μεστότητας, ελέγχου και υπεροχής μου προξένησαν οι πιανιστικές σου προσεγγίσεις στην περιοχή του cabaret, που εντούτοις δεν είναι από αυτές που με ελκύουν περισσότερο.*

Σ.Π. Βωβός κινηματογράφος και «μουσική επιτόπου». «Μουσική επιτόπου» είναι ένας όρος που έχω προτείνει σε αντικατάσταση της αγγλικής λέξης live ή της έκφρασης «ζωντανή μουσική». Θυμάμαι την πρώτη παράσταση που παρακολούθησα στη Γαλλία, στο φεστιβάλ της πόλης Nancy, στα μέσα της δεκαετίας του '70. Στην σχετικά μικρή οθόνη προβαλλόταν χωρίς ήχο ένας ιστορικός αγώνας πυγμαχίας και επί σκηνής ο Steve Lacy, σοπράνο σαξόφωνο, και ο Albert Mangelsdorf, τρομπόνι, υποδύονταν τους πυγμάχους ταυτίζοντας τις μουσικές φράσεις με τις κινήσεις των σωμάτων. Πέρασαν πολλά χρόνια έως ότου έρθει η κατάλληλη στιγμή για τις πρώτες δοκιμές το 1989. Από τότε έχω παίξει σόλο πιάνο σε περισσότερες από είκοσι ταινίες, σε πολλές πόλεις της Ελλάδας και στο εξωτερικό, ενώ, μαζί με την Γεωργία Συλλαίου, σε τουλάχιστον δεκαπέντε ακόμη παραστάσεις από το 1996. Έχουμε κάνει και άλλες τέτοιες συνεργασίες, οι δυο μας σε συνδυασμό και με περισσότερους μουσικούς στη μορφή του τρίο, κουαρτέτου ή κουιντέτου και, σε δύο περιπτώσεις, στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο και στο Ωδείο Nino Rota στην Ιταλία, με τους καλύτερους σπουδαστές και καθηγητές της τάξης του αυτοσχεδιασμού. Οι πιο σημαντικές ταινίες είναι *Nosferatu*, (F.W. Murnau), *Lulu – Pandora's Box* (G.W. Pabst), *Foolish Wives* (Erich von Stroheim), *Metropolis* (Fritz Lang), *Das Kabinet des Dr.*















Κατά τη δεκαετία του '80 και παράλληλα με τη συγγραφή βιβλίων και το ραδιόφωνο και τις συναυλίες έχουμε τους πρώτους δίσκους βινυλίου (αριστερά).

Η δεκαετία του '90 (και εντεύθεν) είναι πλέον η εποχή των δίσκων ακτίνας (δεξιά).

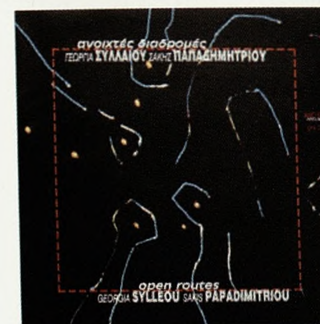
Caligari (Robert Wiene), *La Coquille et le Clergyman* (Germaine Dulac), *Berlin* (Walther Ruttmann), *Entr'acte* και *Paris qui dort* (Réné Clair), καθώς και πολλές ταινίες σπουδαίων δημιουργών όπως οι Hans Richter, Bertolt Brecht, Man Ray, Orson Welles, Roman Polanski, Samuel Beckett.

Σε μεγάλες αίθουσες, όπως το Μέγαρο Μουσικής, οι ορχήστρες τοποθετούνται στην υπόγεια καταπακτή, όπως στις όπερες. Η τεραστίων διαστάσεων σκηνή παραμένει επιδεικτικά κενή κατά τη διάρκεια της προβολής. Οι μουσικοί έχουν τον νου τους στον μαέστρο και στα αναλόγια. Τα τεκταινόμενα επί της οθόνης ουδόλως τους απασχολούν. Αντιθέτως, το σχήμα «μουσική επιτόπου» κάνει αισθητή την παρουσία του και πότε-πότε επεμβαίνει και στην προβολή. Η άποψή μας είναι πολύ απλή: Η ταινία έρχεται από το παρελθόν ενώ η μουσική κυλάει στο παρόν. Γιατί λοιπόν να μην είναι φανερή η επέμβασή μας; Δεν χρειάζεται να κρυβόμαστε στα υπόγεια. Ο σημερινός θεατής και ακροατής αντιλαμβάνεται ότι παρακολουθεί μια ιστορία του 1920 με ήχους του 2000. Αυτή η αμεσότητα στη σκηνή δεν εξαντλείται στο θεαθήναι. Οι μουσικοί συμπάσχουν με τους χαρακτήρες. Παρακολουθούν κάθε κίνηση, κάθε λεπτομέρεια στην έκφραση, κάθε αλλαγή ατμόσφαιρας. Επομένως δεν εκτελούν μια σουίτα ως χαμηλόφωνη υπόκρουση, η οποία τρέχει παράλληλα και ίσως ανεξάρτητα από τη δράση και την εξέλιξη του έργου. Το πέρασμα από τη μια σκηνή στην άλλη έχει μεγάλη σημασία. Το σταδιακό σβήσιμο της μιας εικόνας και η αρχή της επόμενης εικόνας γίνονται με μουσικά στοιχεία τα οποία, αναλόγως, είτε συνδέουν, είτε διαχωρίζουν τις σκηνές. Με αυτή την έννοια, μπορούμε να μιλήσουμε για «ενορχήστρωση εικόνας».

Ένα συχνό ερώτημα: τι ποσοστό προβλέπεται για αυτοσχεδιασμούς σε αυτές τις παραστάσεις. Όταν ξεκινούμε, παρασυρόμαστε από την αυθόρμητη αντίδραση καθώς βλέπουμε το έργο. Στο πρώτο στάδιο, λοιπόν, ο αυτοσχεδιασμός παίζει τον πρώτο ρόλο. Πολλές βωβές ταινίες καταλαμβάνουν μια σημαντική θέση στην ιστορία του κινηματογράφου και ένας από τους λόγους είναι το άψογο μοντάζ και η σφιχτή δομή με την αδιάκοπη ροή εναλλασσόμενων σκηνών. Άρα και η μουσική καλό είναι να κινηθεί καταλλήλως και να αντικαθρεπτίζει την ιδιαιτερότητα κάθε εικόνας. Μετά τη θητεία στους αυτοσχεδιασμούς, τα θέματα στήνονται με ακρίβεια και μοιράζονται οι ρόλοι. Ο τελικός χρωματισμός, οι αυξομειώσεις της δυναμικής και άλλες λεπτομέρειες και απρόοπτα, δίνονται αυτοσχεδιαστικά και, φυσικά, έχουν άμεση σχέση με την ίδια την κινηματογραφική ταινία και τις συνθήκες της συγκεκριμένης παράστασης.

Παράλληλα με τις παραστάσεις βωβού κινηματογράφου με «μουσική επιτόπου», με την Γεωργία Συλλαίου έχουμε παρουσιάσει παραστάσεις στις οποίες συνδυάζεται η μουσική με λογοτεχνία, χορό, video και εικαστικά. Τα καλλιτεχνικά κινήματα του Μεσοπολέμου είναι συχνά ο κεντρικός άξονας των παραστάσεων: σουρεαλισμός και ντανταϊσμός στη λογοτεχνία και στις εικαστικές τέχνες, εξπρεσιονισμός και πειραματισμός στον κινηματογράφο, το γερμανικό καμπαρέ και το νέο μουσικό θέατρο.

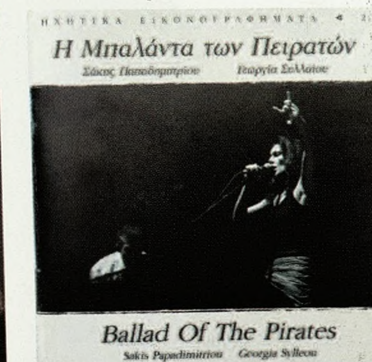


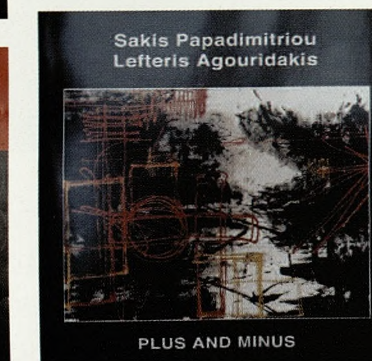






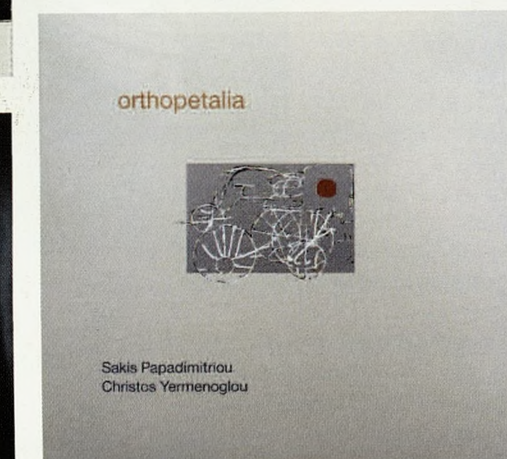












Α.Γ. *Στις πέντε δεκαετίες που αδιάλειπτα «παράγεις» και προάγεις τη μουσική ποικιλοτρόπως δεν σταμάτησες να παράγεις λόγο, επίσης καθόλου μονοδιάστατο ή μονοσήμαντο. Από τα δοκιμιακού τύπου κείμενα και βιβλία σου και τη «θεσσαλονίκεια» γραφή του Δωματίου και του Ασανσέρ, μέχρι το «άλλο» πιάνο, τα Κωδικοπληκτρονικά, τις Μικροπαραβιάσεις, Τζαζ ιστορίες και ανησυχίες, την Αναπνοή του αυτοσχεδιαστή, αλλά και, πρόσφατα, με τη συμπερίληψη κειμένων σου στην αμερικανικής πρωτοβουλίας ανθολογία ελληνικής ποίησης (A Century of Greek Poetry, 1900-2000, Cosmos Publishing), και τις δύο συνεργασίες σου στις πανεπιστημιακές εκδόσεις της Νομικής Σχολής για τον Eric J. Hobsbawm και τις αναμνήσεις από τη Νομική Σχολή, είσαι παρών στα ελληνικά γράμματα, συχνότερα με έναν τρόπο αιρετικό παρά τρέχοντα.*

Οι προσλαμβάνουσες, οι παρέες, η περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής που, ως νέο σε διαμόρφωσαν ή θα έπρεπε κανονικά να σε διαμορφώσουν, θα περίμενε κανείς να σε οδηγήσουν σε μονοπάτια με ορατότερες τις τοπικές επιδράσεις, και στη λογοτεχνία και στη μουσική. Θα περίμενε κανείς περισσότερη «ελληνικότητα», περισσότερη Θεσσαλονίκη, περισσότερες τοπικές καταβολές ή παραπομπές, περισσότερο «μινόρε» και παρελθόν, παρά «ρίσκο» και μέλλον. Τότε όμως, δεν θα ήσουν ο Σάκης Παπαδημητρίου που επί πενήντα χρόνια ανατρέπει τα αναμενόμενα εδώ στη Θεσσαλονίκη – αλλά και εκτός – καταθέτοντας με εμμονή και συναρθρώνοντας τη δική του ελληνικότητα μέσα στον ιστό του διεθνούς μωσαϊκού, του οποίου δεν είμαστε παρά μερικές μόνο ψηφίδες. –



Ο Μανόλης Τριανταφυλλίδης στα 1909.

Με τη διαθήκη του κληροδότησε το σύνολο της περιουσίας του στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, με τον όρο να ιδρυθεί το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, γνωστό και ως Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη. Στο Πανεπιστήμιο κληροδότησε, επίσης, την πλούσια βιβλιοθήκη του, με τον όρο τα γλωσσολογικά βιβλία να τοποθετηθούν στο Σπουδαστήριο της Γλωσσολογίας, όπου βρίσκονται μέχρι σήμερα.



Επιμέλεια-Συνεντεύξεις
Κώστας Δ. Μπλιάτκας

Η προσωπικότητα και το έργο του Μανόλη Τριανταφυλλίδη

Αφιέρωμα στα 50 χρόνια του Ιδρύματος Μανόλη Τριανταφυλλίδη

Συνέντευξη του **Γιώργου Παπαναστασίου**, επίκουρου καθηγητή Ιστορικής Γλωσσολογίας και διευθυντή του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Σπουδών (Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη) του Α.Π.Θ.

Τον Μανόλη Τριανταφυλλίδη τον γνωρίζουμε όλοι μας από τη Γραμματική του, την οποία διδαχτήκαμε στα μαθητικά μας χρόνια. Τι άλλο θα πρέπει να ξέρουμε γι' αυτόν;

Ο Μανόλης Τριανταφυλλίδης είναι, πράγματι, ευρύτερα γνωστός από τη *Νεοελληνική γραμματική της δημοτικής*, της οποίας υπήρξε ο κύριος συντάκτης. Το έργο αυτό εκδόθηκε το 1941 και, σε μια συντομευμένη μορφή, αποτέλεσε τη βάση της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης του 1976, οπότε το γνωρίσαμε όλοι μας.

Ο Μανόλης Τριανταφυλλίδης γεννήθηκε το 1883 και, ύστερα από σπουδές στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και στα Πανεπιστήμια της Χαϊδελβέργης και του Μονάχου, αναδείχτηκε σε κορυφαίο γλωσσολόγο, και μάλιστα σε κορυφαίο εκπρόσωπο του εκπαιδευτικού δημοτικισμού. Ασχολήθηκε με πάθος με τη μελέτη της νέας ελληνικής και, σε μια εποχή έντονων γλωσσικών και πολιτικών αντιπαραθέσεων, αγωνίστηκε για την επικράτηση της δημοτικής γλώσσας. Με βάση τη συμβολή του στη νεοελληνική επιστήμη και εκπαίδευση, μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες της πνευματικής ζωής του τόπου μας στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα.

Το 1926 εκλέχτηκε τακτικός καθηγητής της Γλωσσολογίας στη Φιλοσοφική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στην οποία δίδαξε ως το 1934, οπότε και παραιτήθηκε για λόγους υγείας. Η πλούσια συγγραφική του δραστηριότητα συνεχίζεται ως το τέλος της ζωής του, το 1959, και αφορά κυρίως γλωσσολογικά, φιλολογικά και εκπαιδευτικά θέματα. Με τη διαθήκη του κληροδότησε το σύνολο της περιουσίας του στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, με τον όρο να ιδρυθεί το Ινστιτούτο Νεοελληνικών



Ο Μανόλης Τριανταφυλλίδης (προτελευταίος στη δεύτερη σειρά από κάτω) μαθητής του δημοτικού, γύρω στα 1890.

Σπουδών, γνωστό και ως Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη. Στο Πανεπιστήμιο κληροδότησε, επίσης, την πλούσια βιβλιοθήκη του, με τον όρο τα γλωσσολογικά βιβλία να τοποθετηθούν στο Σπουδαστήριο της Γλωσσολογίας, όπου βρίσκονται μέχρι σήμερα. Το σύνολο του έργου του Μ. Τριανταφυλλίδη περιλαμβάνεται στους οκτώ τόμους των *Απάντων* του, με τη δημοσίευση των οποίων εγκαινιάστηκε το εκδοτικό έργο του Ινστιτούτου.

Φέτος, επομένως, που συμπληρώνονται 50 χρόνια από τον θάνατό του και από την ίδρυση του Ινστιτούτου, θα γίνουν εκδηλώσεις τόσο για την τόνωση της ιστορικής μνήμης αλλά και για το έργο του Μανόλη Τριανταφυλλίδη...

Ακριβώς. Το Ινστιτούτο και το Πανεπιστήμιο σκοπεύουν να εορτάσουν την επέτειο αυτή τον Οκτώβριο, σε μια κεντρική εκδήλωση, όπου θα παρουσιαστεί αφενός η μορφή του Μανόλη Τριανταφυλλίδη και αφετέρου το έργο του Ιδρύματος.

Πείτε μας δυο λόγια για το έργο αυτό. Πιστεύετε ότι ο Τριανταφυλλίδης δικαιώθηκε στην επιλογή του να ιδρύσει με τη διαθήκη του το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών;

Το αν δικαιώθηκε ή όχι μπορεί και πρέπει να το κρίνει ο πνευματικός, επιστημονικός και εκπαιδευτικός κόσμος του τόπου μας και, βέβαια, οι αναγνώστες των εκδόσεών μας. Κι αυτό γιατί το έργο του Ιδρύματος είναι κατά βάση ερευνητικό-εκδοτικό, όπως το όρισε ο ίδιος ο Τριανταφυλλίδης. Συγκεκριμένα, στη διαθήκη του αναφέρει ότι σκοπός του Ινστιτούτου είναι «η επιστημονική καλλιέργεια και η προαγωγή της δημοτικής γλώσσας και της νεοελληνικής φιλολογίας, καθώς και η προαγωγή της παιδείας του ελληνικού λαού με κάθε πρόσφορο μέσο, και ειδικότερα με την έκδοση βιβλίων».

Όπως σας είπα, κατά την πρώτη δεκαετία από την ίδρυση του Ινστιτούτου, ολοκληρώθηκε η δημοσίευση των *Απάντων* του Τριανταφυλλίδη. Στη συνέχεια, το Ινστιτούτο ανέλαβε την έκδοση σημαντικών έργων για την ελληνική γλώσσα: το *Ετυμολογικό Λεξικό* του Ν.Π. Ανδριώτη, οι *Ιστορίες της ελληνικής* του Ν.Π. Ανδριώτη και του Στ. Καψωμένου, η *Νέα ελληνική γλώσσα* του A. Mirambel, η *Γραμματική της αρχαίας ελληνικής* του Μ. Οικονόμου, κ.ά. Τότε ξεκινούν οι μεταφράσεις γλωσσολογικών εγχειριδίων, όπως τα *Στοιχεία γενικής γλωσσολογίας* του A. Martinet, ενώ εγκαινιάζεται η σειρά για τη διδασκαλία της ελληνικής ως δεύτερης-ξένης γλώσσας με το έργο *Τα νέα ελληνικά για ξένους*.

Παράλληλα, στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, το Ίδρυμα συμβάλλει με το κύρος του και, κυρίως, με τη δουλειά του, στην καθιέρωση της δημοτικής και στην υλοποίηση των αρχών της γλωσσοεκπαιδευτικής μεταρρύθμισης του 1976. Αναλαμβάνει, επίσης, να συντάξει ένα λεξικό της νέας ελληνικής, το οποίο εκδίδεται τελικά ύστερα από μια εικοσαετία. Το έργο αυτό απορροφά μεγάλο μέρος των δυνάμεων του Ινστιτούτου, έχει όμως ευεργετικές συνέπειες για την ανάπτυξη της νεοελληνικής λεξικογραφίας.

Η ολοκλήρωση και έκδοση του *Λεξικού της Κοινής Νεοελληνικής* το 1998 ακολουθείται από την έκδοση του *Αντίστροφου λε-*



Η οικογένεια Τριανταφυλλίδη (Αλέξανδρος, Μανόλης, Ελένη, Ιουλία), γύρω στα 1910.



Μίλτος Κουντουράς και Μανόλης Τριανταφυλλίδης στη Θεσσαλονίκη, το 1928 ή το 1929.

ξικού της νέας ελληνικής της Ά. Αναστασιάδη-Συμεωνίδη και σηματοδοτεί την έναρξη μιας νέας εποχής, καθώς το Ινστιτούτο προγραμματίζει και υλοποιεί ένα ευρύτερο εκδοτικό σχέδιο.

Δημιουργείται μια σειρά πανεπιστημιακών εγχειριδίων: Γ. Κεχαγιόγλου, *Πεζογραφική ανθολογία. Αφηγηματικός γραπτός νεοελληνικός λόγος*, R.S.P. Beekes, *Εισαγωγή στη συγκριτική ινδοευρωπαϊκή γλωσσολογία*, R. Selden (επιμ.), *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας: από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, G.A. Kennedy (επιμ.), *Αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή κριτική*, R. Hunter, *Το Συμπόσιο του Πλάτωνα*. Ταυτόχρονα, συνεχίζεται η σειρά γλωσσολογικών βιβλίων: Θ.-Σ. Παυλίδου (επιμ.), *Γλώσσα-γένος-φύλο*, Θ.-Σ. Παυλίδου, *Επίπεδα γλωσσικής ανάλυσης*, Γ. Παπαναστασίου, *Νεοελληνική ορθογραφία: ιστορία, θεωρία, εφαρμογή*, Y. Lavoinne, *Η γλώσσα των μέσων ενημέρωσης*, Αγ. Χαραλαμπόπουλος (επιμ.), *Γραμματισμός, κοινωνία και εκπαίδευση*, G. Yule, *Πραγματολογία*, Π. Πολίτης (επιμ.), *Ο λόγος της μαζικής επικοινωνίας: το ελληνικό παράδειγμα*. Προστίθενται, παράλληλα, σημαντικές εκδόσεις με γενικότερο φιλολογικό ενδιαφέρον: *Μ. Τριανταφυλλίδης. Αλληλογραφία* (επιμ. Π. Μουλλάς), Εμμ. Κριαράς, *Ανιχνεύσεις*, Εμμ. Κριαράς, *Ερευνητικά*, Εμμ. Κριαράς, *Αλληλογραφία*, και η *Οδύσσεια* του Ομήρου σε μετάφραση του Δ.Ν. Μαρωνίτη. Η *Μικρή νεοελληνική γραμματική* μεταφράζεται και εκδίδεται σε 14 γλώσσες. Το Ίδρυμα συμμετέχει, επίσης, στην έκδοση της *Ιστορίας της ελληνικής γλώσσας* του Α.-Φ. Χριστίδη, συνεργαζόμενο με το Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

Η σειρά «Αρχαιογνωσία και αρχαιογλωσσία στη Μέση Εκπαίδευση» φέρνει το Ίδρυμα ξανά κοντά στον μαθητή και τον καθηγητή του Γυμνασίου και του Λυκείου: σήμερα, κυκλοφορούν ήδη πέντε βιβλία (Φ.Ι. Κακριδής, *Αρχαία ελληνική γραμματολογία*, Α.-Φ. Χριστίδης, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γλώσσας*, Θ. Παπαγγελής, *Η Ρώμη και ο κόσμος της*, Β. Κάλφας και Γ. Ζωγραφίδης, *Αρχαίοι Έλληνες φιλόσοφοι*, Δ. Ν. Μαρωνίτης και Λ. Πόλκας, *Αρχαϊκή επική ποίηση*), ενώ ετοιμάζονται άλλα δύο, για την αρχαία ιστορία και την τέχνη.

Τέλος, στη σειρά βιβλίων με τον γενικό τίτλο «Τα νέα ελληνικά ως δεύτερη-ξένη γλώσσα» κυκλοφορούν: *Τα νέα ελληνικά για ξένους, Τα ελληνικά για ξενόγλωσσα παιδιά 8-12 χρόνων, Τα ελληνικά ως δεύτερη γλώσσα. Β' κύκλος, Τα ελληνικά για προχωρημένους. Γ' κύκλος, Ορίστε!.*

Και το μέλλον;

Τα τελευταία χρόνια, με την ευκαιρία της προετοιμασίας των τόμων Χρ. Τζιτζιλής (επιμ.), *Νεοελληνικές διάλεκτοι* και Α. Bartonek και Χρ. Τζιτζιλής (επιμ.), *Αρχαίες ελληνικές διάλεκτοι*, έχουν τεθεί οι βάσεις της ερευνητικής δραστηριότητας στον χώρο της νεοελληνικής και της αρχαιοελληνικής διαλεκτολογίας, η οποία έχει καταστήσει το Ίδρυμα το βασικότερο κέντρο μελέτης των διαλέκτων στη Βόρεια Ελλάδα. Το Ινστιτούτο προετοιμάζει τη μετάφραση του ογκώδους *Ετυμολογικού Λεξικού της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας* του P. Chantraine (επιμ. Δ. Χρηστίδης & Γ. Παπαναστασίου) και σχεδιάζει την έκδοση μιας σειράς βιβλίων με κείμενα της πρώιμης νεοελληνικής λογοτεχνίας (επιμ. Γ. Κεχαγιόγλου). Στο στάδιο της προετοιμασίας βρίσκεται, επίσης, ένα ανέλπιστο εύρημα, ένα ανέκδοτο μυθιστόρημα του Ψυχάρη με τίτλο *Η νίκη του πόνου και της αγάπης*, την έκδοση του οποίου επιμελείται η Γ. Πατερίδου.

Το όραμα του Μανόλη Τριανταφυλλίδη ήταν να μελετήσει ως γλωσσολόγος τη νέα ελληνική γλώσσα στα καθέκαστά της και ως δημοτικιστής να αντιμετωπίσει την πορεία του γλωσσικού ζητήματος και πριν από την εμφάνιση του Ψυχάρη και μετά το κήρυγμά του να διαμορφώσει την προσωπική του άποψη για το θέμα και να την κηρύξει, με όσες δυνάμεις διέθετε, στον ελληνικό λαό.

Ο Εμμανουήλ Κριαράς για τον Μανόλη Τριανταφυλλίδη: «Ένας από τους πρωταθλητές της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης...»

Ποιο ήταν το όραμα του Μανόλη Τριανταφυλλίδη και ποιες δυσκολίες συνάντησε;

Το όραμα του Μανόλη Τριανταφυλλίδη ήταν να μελετήσει ως γλωσσολόγος τη νέα ελληνική γλώσσα στα καθέκαστά της και ως δημοτικιστής να αντιμετωπίσει την πορεία του γλωσσικού ζητήματος και πριν από την εμφάνιση του Ψυχάρη και μετά το κήρυγμά του να διαμορφώσει την προσωπική του άποψη για το θέμα και να την κηρύξει, με όσες δυνάμεις διέθετε, στον ελληνικό λαό. Φυσικά, ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα και για το θέμα της αναγνώρισης της δημοτικής από την πολιτεία, όμως δεν ευτύχησε να ζήσει αυτή την αναγνώριση, που ήρθε δεκαεφτά χρόνια μετά τον θάνατό του.

Συνάντησε, βέβαια, δυσκολίες στην πραγμάτωση του ιδανικού του. Πρώτον, την κληρονομημένη και καθιερωμένη στη χώρα καθαρεύουσα. Στα «Ευαγγελικά» (1901), νέος, ήταν ο ίδιος ακόμη καθαρευουσιάνος. Επίσης, ως δημοτικιστής είχε να αντιμετωπίσει τα ακραία διδάγματα του Ψυχάρη, στα οποία βρέθηκε υποχρεωμένος να αντιδράσει. Ακόμη τον πόλεμο εναντίον του των καθαρευουσιάνων και την αντίθεση της απληροφόρητης κοινής γνώμης. Επίσης, είχε να παλέψει εναντίον της συντηρητικής κυβερνητικής πολιτικής.

Πενήντα χρόνια μετά τον θάνατό του, ποια είναι η συμβολή του στην καλλιέργεια της γλώσσας και του επιπέδου του πολιτισμού μας;

Η μεγάλη προσφορά του Τριανταφυλλίδη είναι ότι έδωσε οργανωμένη τη Γραμματική της δημοτικής μας γλώσσας εδώ και εβδομήντα χρόνια. Η Γραμματική αυτή παρέχει τα βασικά στοιχεία που συγκροτούν τη σύγχρονη δημοτική μας – ακόμα κι αν μέσα στα εξήντα ακόμα χρόνια που πέρασαν από τότε η γλώσσα μας εξακολούθησε να επηρεάζεται – συχνά δυσμενώς – από την πάντα κυρίαρχη στον δημόσιο βίο μας καθαρεύουσα. Μόνο η λογοτεχνία μας ακολούθησε το δίδαγμα του δημοτικισμού. Σημαντική, επίσης, υπήρξε η προσφορά του Τριανταφυλλίδη στην εκπαίδευση του τόπου μας. Υπήρξε ένας από τους πρωταθλητές της εκπαιδευτικής μεταρρύθμισης του 1917–1920. Αλλά και με το αγωνιστικό και συγγραφικό του παράδειγμα λειτούργησε και ως κύριος εμψυχωτής όσων έκτοτε αγωνίστηκαν για την πρόοδο του δημοτικιστικού κινήματος.

Η μεγάλη προσφορά του Τριανταφυλλίδη είναι ότι έδωσε οργανωμένη τη Γραμματική της δημοτικής μας γλώσσας εδώ και εβδομήντα χρόνια.



Ο Μανόλης Τριανταφυλλίδης (καθιστός, αριστερά) σε παιδαγωγικό συνέδριο, μαζί με τον Δημ. Γληνό (όρθιο, στη μέση) και άλλους εκπαιδευτικούς (Αργοστόλι, 11 Φευρουαρίου 1924).



Ο Μανόλης Τριανταφυλλίδης σε ώριμη ηλικία.

Από μαθητής ασχολήθηκε με τα γλωσσικά θέματα

Ο Τριανταφυλλίδης γεννήθηκε το 1883. Η μητέρα του, το γένος Ροδοκανάκη, καταγόταν από τη Χίο. Ο πατέρας ήταν Μακεδόνας, από την Κοζάνη. Μαθητή ακόμη τον συγκινούσαν θέματα γλωσσικά και ζητήματα αγωγής. Το 1900 εγγράφεται, ύστερα από πίεση του πατέρα του, στη Φυσικομαθηματική Σχολή. Με τη βοήθεια της μητέρας του κατορθώνει να αφήσει τα μαθηματικά και να εγγραφεί στη Φιλοσοφική Σχολή. Υπήρξε μαθητής του γλωσσολόγου Γεώργιου Χατζιδάκι. Κοντά του γνώρισε επιστημονικότερα τη γλώσσα του ελληνικού λαού. Αργότερα, απαλλασσόμενος από τον καθαρευουσιανισμό της Σχολής, του οικογενειακού και του γενικότερου περιβάλλοντος, μπόρεσε να προσεγγίσει τη δημοτικιστική ιδεολογία, της οποίας αργότερα έγινε σημαντικότατος κήρυκας. Είχε ιδιαίτερα επηρεαστεί από τα διδάγματα της γλωσσολογικής επιστήμης, αλλά και από τα διαβάσματά του γενικότερα. Αισθητή σ' αυτόν επίδραση άσκησε, καθώς φαίνεται, και μια σημαντική ομιλία της εποχής εκείνης για το γλωσσικό ζήτημα· εννοώ τη διάλεξη του Ελισαίου Γιαννίδη, σημαντικού μελετητή και στρατευμένου δημοτικιστή στις αρχές του εικοστού αιώνα.

(Δημοσιευμένο στο Εμμ. Κριαράς, *Ερευνητικά*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2006, σσ. 210–221.)

Ο Αλέξανδρος Δελμούζος για τον Μ. Τριανταφυλλίδη

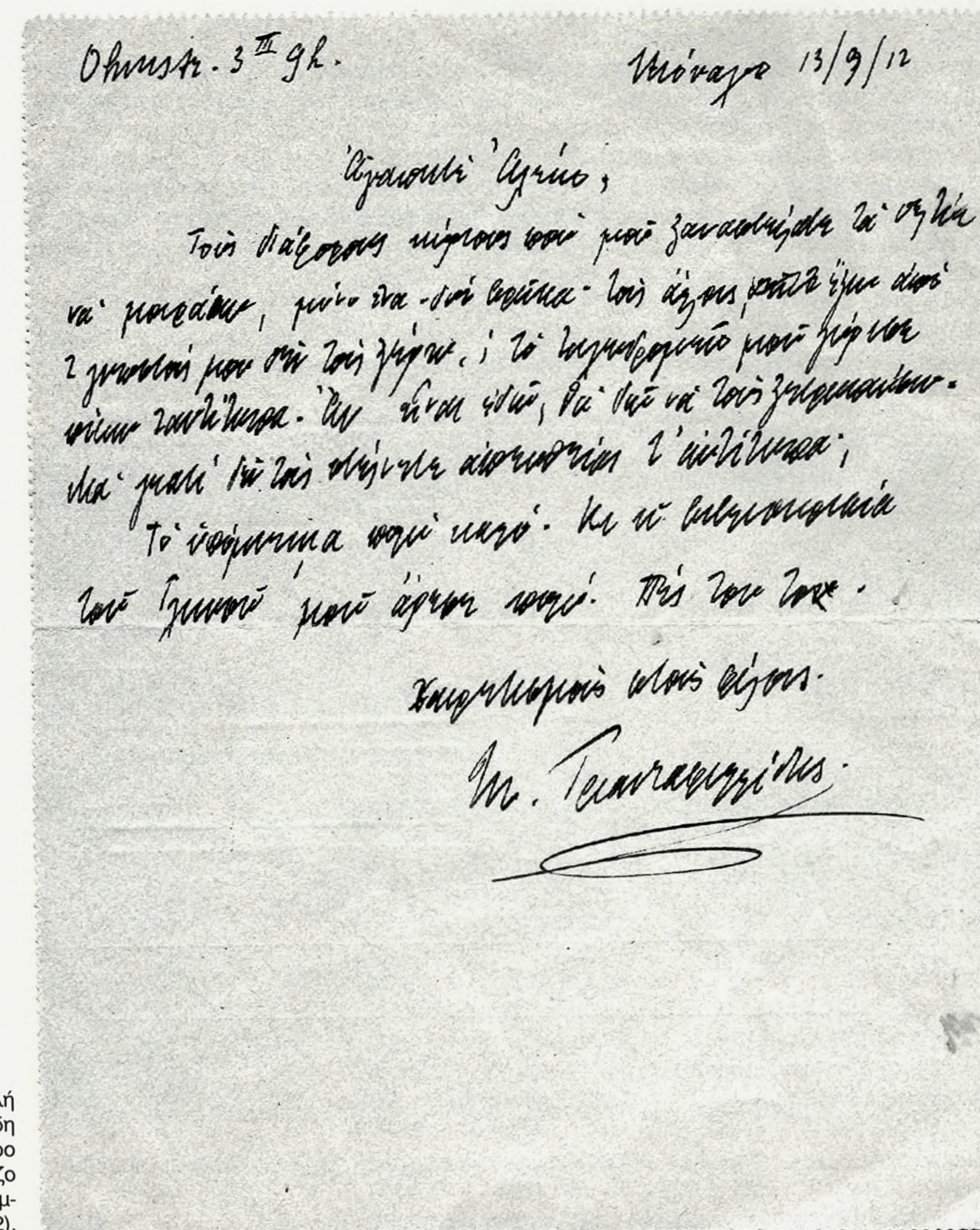
Έπρεπε να βρεθεί ο ειδικός γλωσσολόγος, ειδικός όμως, που να μην καλλιεργεί την επιστήμη μόνο για την επιστήμη, αλλά και για την εξυπηρέτηση της ζωής, για να δώσει βάση αντικειμενική σε όλες αυτές τις προσπάθειες, που αντίκριζαν καθολικότερο πόθο και ανάγκη, ανάγκη εθνική. Εδώ αρχίζει κι εδώ συμπυκνώνεται η μεγάλη συμβολή του Τριανταφυλλίδη. Μέσα σε πλήθος αντιγνωμίες, κατόρθωσε να συλλάβει τη ρευστή γλωσσική κατάσταση της εποχής μας και να συστηματοποιήσει τα κοινά και καίρια σημεία, που θεμελιώνουν ένα ζωντανό γραπτό λόγο· λόγο ικανό να εκφράζει, όχι μόνο τον ψυχικό κόσμο του λογοτέχνη, αλλά και τις πολυποίκιλες ανάγκες όλης της πνευματικής και κοινωνικής ζωής.

(«Ο συνεργάτης», δημοσιευμένο στο *Μελέτες και Πάρεργα*, τόμ. Α', Αθήνα 1958, σ. 92. Αναδημοσίευση στο *Μανόλης Τριανταφυλλίδης (1883–1959)*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1983, σ. 13.)

Ο Ηλίας Βενέζης για τον Μ. Τριανταφυλλίδη

Η οφειλή της γενεάς της δικής μου στον Μανόλη Τριανταφυλλίδη είναι ανυπολόγιστη. Σε μια περίοδο αναρχίας του δημοτικισμού, όταν, ανυπόμονοι να δώσουμε ένα έργο στη λογοτεχνία μας, αναζητούσαμε τον κανόνα, την πειθαρχία μιας γραμματικής που δεν υπήρχε, ο Μανόλης Τριανταφυλλίδης μας παραστάθηκε, μας έδωσε τη γραμματική που ζητούσαμε, βοήθησε να φύγουμε απ' τον μάταιο αγώνα των λέξεων και να πάμε στο ουσιώδες της λογοτεχνίας: στην αναζήτηση του ύφους.

(«Ο άνθρωπος και η εποχή του», δημοσιευμένο στη *Νέα Εστία*, 66, 1959, σσ. 1400–1401. Αναδημοσίευση στο *Μανόλης Τριανταφυλλίδης (1883–1959)*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1983, σ. 14.)



Μόναχο 13/9/12

Αγαπητέ Αλέκο,

[illegible]

Μ. Τριανταφυλλίδης

Επιστολή του Μ. Τριανταφυλλίδη προς τον Αλέξανδρο Δελμούζο ((Μόναχο, 13 Σεπτεμβρίου 1912).

Ο Ευάγγελος Παπανούτσος για τον Μ. Τριανταφυλλίδη

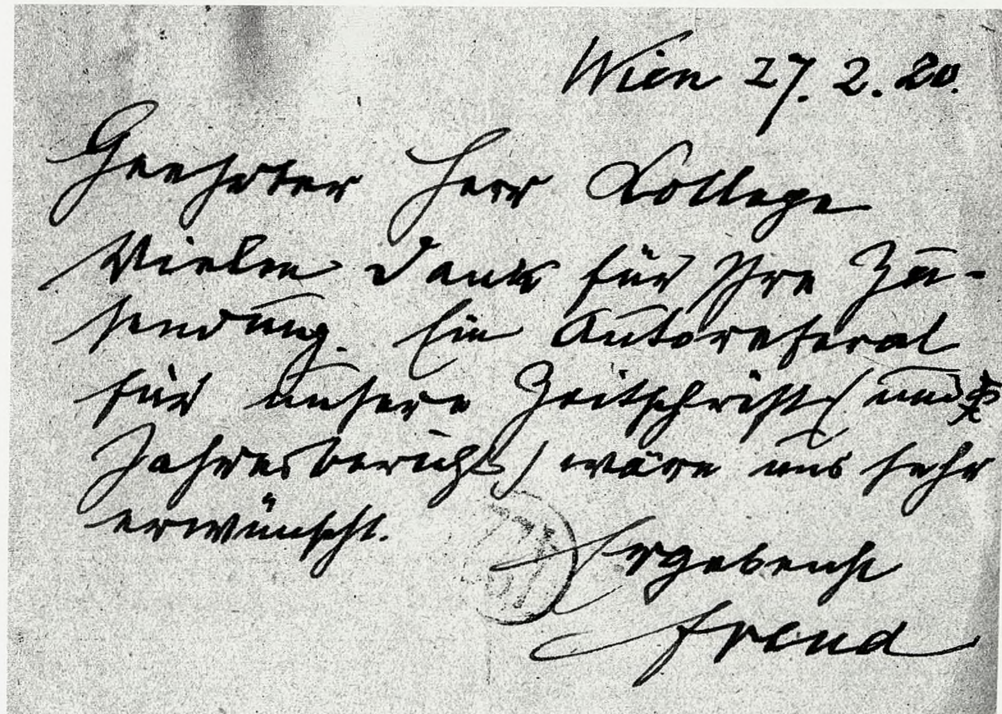
Η θέση του Μανόλη Τριανταφυλλίδη, όταν κοιτάξει κανείς από τη σκοπιά του παρόντος τον πενηντάχρονο μόχθο του και τους καρπούς που έδωσε, είναι στη συμβολή της γλωσσικής και της εκπαιδευτικής ιστορίας μας. Ανήκει εξίσου και στις δύο [...]. Άλλο δεν αγάπησε, δεν στοχάστηκε, δεν προσπάθησε ποτέ, παρά πώς να γνωρίσει καλύτερα αυτή τη ζωντανή γλώσσα, να απογράψει τους θησαυρούς της, να συντάξει τους κανόνες της – όχι σαν ιστορικός, λεξικογράφος ή γραμματικός που ενδιαφέρεται γι' αυτό καθαυτό το αντικείμενο της έρευνάς του. Αλλά σαν δάσκαλος του Γένους, που ξέρει τι σημασία έχει η γλώσσα για τη ζωή ενός ανθρώπου κι ενός λαού.

(«Ο Τριανταφυλλίδης και η παιδεία μας», δημοσιευμένο στο *Μνήμη Μανόλη Τριανταφυλλίδη. Είκοσι χρόνια από τον θάνατό του*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1979, σσ. 55–66.)

Ο Ιωάννης Θ. Κακριδής για τον Μ. Τριανταφυλλίδη

Στην προσπάθειά του να καταξιώσει τη γλώσσα του ελληνικού λαού, ο Τριανταφυλλίδης και τι δεν άκουσε από τους αντιπάλους του! Του αμφισβήτησαν, όχι μόνο την επιστημονική κατάρτιση, αλλά και την καλή πίστη και τον πατριωτισμό. Μέσα στη δίνη των γλωσσικών παθών, ακόμα και όταν η πολεμική εναντίον του πρόβαλλε με όλη της την κακότητα, ο Τριανταφυλλίδης κατόρθωνε να κρατιέται στο μέτρο, με μιαν αξιοθαύμαστη νηφαλιότητα, αποφεύγοντας κάθε προσωπική επίθεση, παρόλο που είχε όλα τα δίκια του κόσμου ν' απαντήσει και αυτός βίαια. Η βιαιότητα όμως ήταν κάτι που αντιστρατευόταν στη φύση του.

(«Το κείμενο του κ. Ι. Θ. Κακριδή», δημοσιευμένο στο *Μνήμη Μανόλη Τριανταφυλλίδη. Είκοσι χρόνια από τον θάνατό του*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1979, σσ. 13–14.)



Wien 27. 2. 20.
Geehrter Herr Kollege
Vielen Dank für Ihre Zusendung. Ein Autoreferat für unsere Zeitschrift (und Jahresbericht) wäre uns sehr willkommen.
Ergebenst
Freud

Επιστολικό δελτάριο του Sigmund Freud προς τον Μ. Τριανταφυλλίδη (Βιέννη, 27 Φευρουαρίου 1920).

Ο Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης για τον Μ. Τριανταφυλλίδη

Το όνομα του Τριανταφυλλίδη συνδέεται αυτόματα με το γλωσσικό μας ζήτημα· ο συνειρμός δεν είναι αδικαιολόγητος, στενεύει όμως πολύ την προοπτική για να εκτιμηθούν σωστά ο άνθρωπος και το έργο του. Ο αγωνιστής γλωσσολόγος, που μόχθησε, όπως σωστά έχουν γράψει, για να διευρυνθεί ο λογοτεχνικός σε εκπαιδευτικό δημοτικισμό, ο νεοελληνιστής που θέλησε να τρέψει το σχολαστικό μάθημα των Νέων Ελληνικών σε μάθημα εθνικής αυτογνωσίας και νεοελληνικού πολιτισμού, δεν είδε τη δημοτική γλώσσα ως αυτοσκοπό. Την εκτίμησε ως το κύριο, σημαντικό και δημιουργικό όργανο ενός λαού, που έχει δικαίωμα, μιλώντας και πράττοντας, να ορίσει κάποτε ανεμπόδιστος την ιστορική του επιλογή.

(«Η προσλαλιά του κ. Δ.Ν. Μαρωνίτη», δημοσιευμένο στο *Μνήμη Μανόλη Τριανταφυλλίδη. Είκοσι χρόνια από τον θάνατό του*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1979, σσ. 17–18.)

Ο Σωκράτης Β. Κουγέας για τον Μ. Τριανταφυλλίδη

Και εμείς οι Ακαδημαϊκοί, που δεν ηθελήσαμεν να γίνει συμπάρεδρός μας ένας επιστήμων και άνθρωπος ωσάν τον Τριανταφυλλίδην, λεγόμεθα μεν αθάνατοι, αλλά θα αποθάνωμεν και μαζί με το χώμα θα μας καλύψει γρήγορα και η λήθη. Ο Μανόλης, όμως, Τριανταφυλλίδης, με την σοφίαν του, με το έργον του, με το ήθος του και με τας γενναίας πράξεις, εξ ων η γενναιοτέρα είναι η αφιέρωσις της περιουσίας του εις το Πανεπιστήμιον της Θεσσαλονίκης διά εθνικούς παιδευτικούς σκοπούς, θα μένει πάντοτε εις τους μεταγενεστέρους Έλληνας επιστήμονας αθάνατον υπόδειγμα ήθους και αρετής.

(«Το ήθος του Μανόλη Τριανταφυλλίδη», δημοσιευμένο στη *Νέα Εστία*, 66, 1959, σ. 1399. Αναδημοσίευση στο *Μανόλης Τριανταφυλλίδης (1883–1959)*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1983, σ. 16.)

Ο Αγαπητός Τσοπανάκης για τον Μ. Τριανταφυλλίδη

Θα μου επιτρέψετε να διατυπώσω την άποψη ότι, αυτή την αυταπάρνηση του Μανόλη Τριανταφυλλίδη τη θεωρώ σαν τη μεγαλύτερη προσφορά του: ότι, δηλαδή, ενώ μπορούσε, όπως το είχε δείξει κιόλας, να κάμει πρώτης τάξεως θεωρητική γλωσσολογική επιστημονική εργασία, αυτή που καθιερώνει διεθνώς έναν επιστήμονα και του δίνει μια κολακευτική λάμψη, αυτός προτίμησε να ασχοληθεί με τα δευτερότερα, τα πρακτικά προβλήματα ενός πολύ στενότερου τομέα, του δημοτικιστικο-εκπαιδευτικού. Κι αυτό, παρά το γεγονός ότι ο τομέας αυτός τον έφερνε σε καθημερινήν αντίθεση και σύγκρουση με την καθαρευουσιάνικη παράταξη και του δημιουργούσε πολλές στενοχώριες, άδικες αντιπάθειες και εχθρότητες, από τις οποίες κυνηγήθηκε ως το τέλος της ζωής του.

(«Μανόλης Τριανταφυλλίδης. Είκοσι χρόνια από τον θάνατό του». Δημοσιευμένο στο *Μνήμη Μανόλη Τριανταφυλλίδη. Είκοσι χρόνια από τον θάνατό του*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1979, σσ. 19–26.)

ΣΥΜΒΟΛΑΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΝ

Μ. Α. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΟΥ

ΞΕΝΗΛΑΣΙΑ Η ΙΣΟΤΕΛΕΙΑ;

ΜΕΛΕΤΗ

ΠΕΡΙ

ΤΩΝ ΞΕΝΩΝ ΛΕΞΕΩΝ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

ΤΕΥΧΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

'Η ἀνάμειξις τῶν γλωσσῶν, ἡ μετάβασις λέξεων ἀπὸ γλώσσης ἢ διαλέκτου εἰς ἄλλην, ὁ σχηματισμὸς γραπτῆς γλώσσης,.... ἡ ἀνάμειξις αὐτῆς μετ' ἄλλων στοιχείων, διαλεκτικῶν, ἀρχαιοτέρων ἢ ξένων, ταῦτα πάντα εἶναι φαινόμενα ἀναπόσπαστα ἀπὸ πάσης γλώσσης, μάλιστα ἔθνους πεπολιτισμένου.

Χατζιδάκις, *'Ακαδημ. 'Αναγν.*

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ Π. Δ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ

1905

Σελίδα τίτλου του πρώτου τεύχους του πρώτου έργου του Μανόλη Τριανταφυλλίδη.

Ο Μιχάλης Σετάτος για τον Μ. Τριανταφυλλίδη

Η πνευματική δραστηριότητα του Τριανταφυλλίδη, υπηρεσιακή, συγγραφική και διδακτική, συντελείται στις εξής κυρίως περιοχές: ιστορική και συγχρονική γραμματική (η διδακτορική του διατριβή για τα ξένα δάνεια της μεσαιωνικής ελληνικής, μελέτες γλωσσικών φαινομένων της νέας ελληνικής), το γλωσσικό ζήτημα και η ιστορία του, η γλώσσα στην κοινωνική ζωή, κοινωνικές διάλεκτοι, γλωσσολογική υφολογία), ειδικές γλώσσες, λεξικολογία και γλωσσογεωγραφία, εφαρμοσμένη γλωσσολογία, εγχειρίδια για διδασκαλία της γλώσσας και της ιστορίας της, αγώνες για τη δημοτική γλώσσα. [...] Μπορούμε, νομίζω, να αναγνωρίσουμε ότι οι διαπιστώσεις, ρυθμίσεις και προτάσεις για την κοινή νεοελληνική και οι προφητικές του προβλέψεις των γλωσσικών εξελίξεων στη γλώσσα μας, πραγματοποιήθηκαν και επαληθεύτηκαν ή επαληθεύονται σε μεγάλο βαθμό, γεγονός που δείχνει την τεράστια συμβολή του στην πνευματική μας ιστορία.

(«Ο Τριανταφυλλίδης και η εξέλιξη της γλωσσολογίας», δημοσιευμένο στο *Τιμητικές εκδηλώσεις για τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του Μανόλη Τριανταφυλλίδη*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1987, σσ. 53–58.)

Το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών – Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλίδη (1959–2009)

Συντάσσω τη διαθήκη μου με σκοπό να χρησιμέψει η μικρή περιουσία μου και μετά τον θάνατό μου, για να συνεχιστεί το έργο που θεωρώ από τα πιο απαραίτητα για την καλλιέργεια του εθνικού μας πολιτισμού και την πνευματική πρόοδο του λαού μας. [...] *Θέλω να ωφεληθούν κάπως από την περιουσία μου τα Ελληνόπουλα, γιατί αυτά βασανίζονται και ζημιώνουν από τη γλωσσική ακαταστασία που βασιλεύει στην παιδεία και στη ζωή μας.*

Με αυτά τα λόγια ο Μανόλης Τριανταφυλλίδης αιτιολογεί, στη διαθήκη που συνέταξε τον Μάιο του 1956, την απόφασή του να κληροδοτήσει την περιουσία του στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, για να δημιουργηθεί το Ίδρυμα που φέρει το όνομά του. Ο ίδιος ορίζει ότι σκοπός του Ινστιτούτου είναι «η επιστημονική καλλιέργεια και η προαγωγή της δημοτικής γλώσσας και της νεοελληνικής φιλολογίας, καθώς και η προαγωγή της παιδείας του ελληνικού λαού με κάθε πρόσφορο μέσο, και ειδικότερα με την έκδοση βιβλίων [...]». Την επιθυμία του διαθέτη κλήθηκαν να υλοποιήσουν οι μεγάλοι δάσκαλοι του Πανεπιστημίου, Ν.Π. Ανδριώτης, Ι.Θ. Κακριδής, Στ. Καψωμένος, Εμμ. Κριαράς, Λ. Πολίτης, Α. Τσοπανάκης και Χ. Φραγκίστας, που, σύμφωνα με τη βούληση του διαθέτη, αποτέλεσαν το πρώτο Διοικητικό Συμβούλιο του Ιδρύματος. Σημαντικός για το μέλλον του Ινστιτούτου αποδείχθηκε, επίσης, ο ρόλος του δικηγόρου Χρ. Χρηστίδη, προσωπικού φίλου του Μ. Τριανταφυλλίδη και εκτελεστή της διαθήκης.

Το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών διοικείται από επταμελές συμβούλιο, που το απαρτίζουν σήμερα οι καθηγητές της Φιλοσοφικής Σχολής Γ.Μ. Παράσογλου, Μ. Σετάτος, Χ. Τζιτζιλής, Γ. Κεχαγιόγλου, Δ. Ιακώβ, Θ. Παυλίδου και ο καθηγητής της Σχολής Νομικών και Οικονομικών Επιστημών Ι. Μανωλεδάκης. Πρόεδρός του, αυτή την περίοδο, είναι ο Γ.Μ. Παράσογλου, και διευθυντής του ο Γ. Παπαναστασίου. Τα γραφεία του Ινστιτούτου στεγάζονται στην αίθουσα 418 του Νέου Κτιρίου της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και στην οδό Εγνατίας 152, στον 6ο όροφο, όπου οι ερευνητές και οι φίλοι του Ινστιτούτου είναι πάντοτε ευπρόσδεκτοι.



του
Άρη Παπάζογλου
αρχιτέκτονα

Η Θεσσαλονίκη των Τανζιμάτ και ο εκσυγχρονιστής δήμαρχός της Ahmed Hamdi Bey Galizade



Η Θεσσαλονίκη το 1825. Πίνακας του Ιταλού ζωγράφου Salacca από το βιβλίο *Αλεξανδρινά Ποιήματα*, του Μάριου Μαρίνου Χαραλάμπους.

Με τη συνθήκη των Παρισίων, στις 30 Μαρτίου 1856, έληξε ο Κριμαϊκός πόλεμος που διήρκεσε τρία χρόνια. Ο σουλτάνος Αβδούλ Μετζίτ (1839–1861), για να ευχαριστήσει τους συμμάχους του Αγγλογάλλους για τη σωτήρια επέμβασή τους και στο πλαίσιο των διοικητικών μεταρρυθμίσεων (Tanzimat) που είχε εγκαινιάσει ο προκάτοχός του Μαχμούτ Β' (1808–1839), εκδίδει στις 18/2/1856 το Hatti (σουλτανικό διάταγμα) Humayun. Το Hatti Humayun συμπληρώνει και βελτιώνει τις προβλεπόμενες από το Hatti Serif Gulhane (1839) μεταρρυθμίσεις, που είχαν άμεση σχέση με την αγγλοτουρκική σύμβαση Balta-Liman (1838).

Με τα διατάγματα αυτά θεσπίστηκε η αρχή της ίσης μεταχείρισης μεταξύ των μωαμεθανών και μη μωαμεθανών υπηκόων σε θέματα σχετικά με την απονομή του δικαίου, τη φορολογία, την κατάληψη δημοσίων θέσεων, την είσοδο στον στρατό και τη φοίτηση στα ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα.[1] Το Hatti Humayun υποσχόταν δοκιμή όλων των μέσων που θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν θετικά την ευρωπαϊκή τέχνη και επιστήμη, όπως και το ευρωπαϊκό κεφάλαιο. Έδωσε στους ξένους το δικαίωμα να αποκτήσουν γη, την άδεια για επιχορηγήσεις για κοινωφελή έργα, κατασκευή τεχνικών έργων, δημιουργία Τραπεζών και άλλων Ινστιτούτων για τη διενέργεια μεταρρυθμίσεων του οικονομικού και νομισματικού συστήματος.[2]

Με σκοπό την ενίσχυση των αλλαγών, ο Αβδούλ Μετζίτ αρχίζει μια μεγάλη περιοδεία στην επαρχία. Πρώτος σταθμός του η Θεσσαλονίκη, όπου διαμένει από τις 27 έως τις 30 Ιουλίου 1859. Κατέλυσε στο σπίτι του πρώτου πασά και γαιοκτήμονα της επαρχίας, του Γιουσούφ πασά, ενώ ο Δαρίο Αλλατίνι και ο Σαλομόν Φερνάντεζ φιλοξενούν στις κατοικίες τους τούς πιο υψηλούς αξιωματούχους της αυτοκρατορικής συνοδείας καθ' όλη τη διάρκεια της παραμονής τους στην πόλη. Οι ακροάσεις των αντιπροσωπειών των κατοίκων, των ηγετών των κοινοτήτων και άλλων προσωπικοτήτων από τον σουλτάνο, λαμβάνουν χώρα μέσα σε μια επιβλητική σκηνή, που στήθηκε στον Κήπο του Μπες Τσινάρ, προφανώς γιατί στην πόλη δεν υπήρχε δημόσιο κτίριο κατάλληλο να δεχτεί τον σουλτάνο και τη συνοδεία του.

Η οικονομική διείσδυση των Μεγάλων Δυνάμεων και οι αλλαγές που επιβλήθηκαν στο διαμετακομιστικό εμπόριο μετά το τέλος του Κριμαϊκού πολέμου (1856), την έναρξη του αμερικανικού εμφυλίου (1861) και τα εγκαίνια της διώρυγας του Σουέζ (1868), μετέτρεψαν τη Θεσσαλονίκη σε «αποθήκη» της Ευρώπης. Η πόλη βλέπει το εμπόριό της να αναπτύσσεται και τον πληθυσμό της να αυξάνεται, ενώ ξένοι επενδυτές εκφράζουν την επιθυμία να εγκατασταθούν στην πόλη. Οι διοικητικές, όμως, δομές δεν συμβαδίζουν με την οικονομική εξέλιξη. Οι υπάλληλοι που κλήθηκαν να εφαρμόσουν τα νέα μέτρα προέρχονταν από την παλιά γενιά και ήταν ανίκανοι να τα κατανοήσουν και να τα εφαρμόσουν. Από την άλλη, η Πύλη, επειδή φοβόταν την εμφάνιση τοπικών δυναστών, ή ίσως επειδή έλειπαν οι ικανοί άνδρες, άλλαζε πολύ συχνά τους κυβερνήτες. Μεταξύ 1840 και 1900, η Θεσσαλονίκη γνώρισε 44 τουλάχιστον διαφορετικούς κυβερνήτες, πράγμα που σημαίνει ότι δεν παρέμεναν στη θέση τους πάνω από 15 μήνες κατά μέσον όρο. Και στις άλλες βαθμίδες της διοικητικής ιεραρχίας επικρατούσε εξίσου η ίδια αστάθεια.[3] Μέχρι να ενημερωθεί ο κυβερνήτης για τα προβλήματα της πόλης, άλλαζε. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο ικανότατος και πολύ δραστήριος Μιδχάτ πασάς, που έμεινε στην πόλη περίπου τέσσερις μήνες, από τις αρχές Νοεμβρίου 1873 έως τις αρχές Μαρτίου 1874. Αυτή η αδυναμία της διοικητικής συνέχειας ήταν σίγουρα ένα φρένο για την προσαρμογή της πόλης στις νέες απαιτήσεις των καιρών. Η πόλη δεν έχει καμιά εμφανή κεντρική οργάνωση. Δεν λειτουργεί συνολικά, αλλά διασπασμένη. Η εξουσία ασκείται σε διάφορα επίπεδα και με ποικίλες δομές από το κράτος και τις θρησκευτικές, ή αργότερα πολιτικές, διοικήσεις των κοινοτήτων.[4]

Η εξίσωση των εθνικών-θρησκευτικών μειονοτήτων με το μουσουλμανικό στοιχείο, η προστασία της τιμής και της περιουσίας των μελών τους, καθώς και η μεγαλύτερη ετοιμότητα αποδοχής εκ μέρους τους της δυτικοποίησης που επιχειρείται στο πλαίσιο των Tanzimat, τις τοποθετεί σε πλεονεκτική θέση. Οι κοινότητες, ως φορείς ευρωπαϊκών ιδεών και εξαιτίας των στενών σχέ-

Η οικονομική διείσδυση των Μεγάλων Δυνάμεων και οι αλλαγές που επιβλήθηκαν στο διαμετακομιστικό εμπόριο μετά το τέλος του Κριμαϊκού πολέμου (1856), την έναρξη του αμερικανικού εμφυλίου (1861) και τα εγκαίνια της διώρυγας του Σουέζ (1868), μετέτρεψαν τη Θεσσαλονίκη σε «αποθήκη» της Ευρώπης.



Η Θεσσαλονίκη στην αρχή των Tanzimat. Επιχρωματισμένη ξυλογραφία του 1852, από το βιβλίο των W.J. Conybeare - J.S. Houswn, *The Life and Epistles of Saint Paul*, Λονδίνο 1852 (συλλογή Κ. Σταμάτη).

1 Κίρκη Γεωργιάδου, «Οι Έλληνες της Θεσσαλονίκης», στο συλλογικό έργο *Θεσσαλονίκη 1850–1918*, εκδ. Εκάτη, Αθήνα 1994, σ. 136, σημ. 2.

2 Όλγα Τραγανού-Δεληγιάννη, «Χάρτες και σχέδια ύδρευσης ως πηγή μελέτης της πολεοδομικής εξέλιξης της Θεσσαλονίκης (1912–1931)», στο Συμπόσιο *Η Θεσσαλονίκη μετά το 1912*, εκδ. Δήμου Θεσσαλονίκης, 1986, σ. 567.

3 François Georgeon, «Η Σελανίκ των μουσουλμάνων και των ντονμέδων», στο συλλογικό έργο *Θεσσαλονίκη 1850–1918* (βλ. σημ. 1), σ. 119.

4 Βίλμα Χαστάογλου - Αλ. Καραδήμου-Γερόλυμπου, «Θεσσαλονίκη 1900–1940. Από τις αντιφάσεις του κοσμοπολιτισμού στην ομοιογένεια της νεοελληνικής πόλης», στο Συμπόσιο *Η Θεσσαλονίκη μετά το 1912* (βλ. σημ. 2), σσ. 450–451.

σεων με ομοεθνείς κοινότητες στις δυτικές χώρες, γνωρίζουν τον τρόπο εκμετάλλευσης των νέων οικονομικών συνθηκών και πρωτοστατούν στην εισαγωγή νέων προτύπων στους τομείς της εκπαίδευσης, της παροχής κοινωνικών υπηρεσιών και της κοινοτικής οργάνωσης.[5]

Η ξένη τεχνολογία που εισάγεται μαζί με το ξένο κεφάλαιο είναι το αποτέλεσμα του «ανοίγματος» του Οθωμανικού κράτους στην ευρωπαϊκή τεχνολογία και το ευρωπαϊκό κεφάλαιο για εκτέλεση έργων σε τουρκικό έδαφος.[6] Όμως, παράλληλα, οι Ευρωπαίοι απαιτούν και στο επίπεδο των αστικών εξυπηρετήσεων μια οργάνωση ανάλογη με αυτή των δυτικών πόλεων. Η Υψηλή Πύλη, αποφασισμένη να τους ικανοποιήσει, προχωρά σε μια σειρά νομοθετικών μέτρων προς αυτή την κατεύθυνση. Το 1858, οι συνοικίες του Μπέιογλου και του Γαλατά, όπου κατοικούν πολλοί Ευρωπαίοι, οργανώνονται κατά τα πρότυπα του έκτου διαμερίσματος των Παρισίων. Ο πρόεδρος και το δωδεκαμελές δημοτικό συμβούλιο, που είναι άμισθοι και εκλέγονται με άμεση ψηφοφορία κάθε τρία χρόνια, είναι επιφορτισμένοι με τη φροντίδα του οδικού δικτύου, τη βελτίωση της δημόσιας υγιεινής, τον έλεγχο των μέτρων και σταθμών, την εποπτεία της αγοράς και άλλων δημόσιων χώρων, την αναμόρφωση του αστικού πλαισίου, τον εξωραϊσμό δρόμων και κτιρίων, την είσπραξη δημοτικών τελών. Με λίγα λόγια, είναι επιφορτισμένοι να οικοδομήσουν την πόλη των Τανζιμάτ.[7]

Στον «κανονισμό των επαρχιών», που εκδίδεται το 1864, σημειώνεται ότι «κάθε πόλη και τα προάστιά της αποτελούν μια δημοτική περιφέρεια». Ένα πρόσθετο βήμα γίνεται το 1867 με ένα κείμενο που διευκρινίζει τους όρους οργάνωσης του μπελεντιέ (δημαρχία) και απαριθμεί τα καθήκοντα των δημοτικών συμβουλίων. Το 1871, ένας νέος «Κανονισμός για τις επαρχίες» περιέχει τους όρους εκλογιμότητας των συμβούλων και ορίζει τις αρμοδιότητες του μπελεντιέ. Το 1877, ένας ακόμη «δημοτικός νόμος», με βάση την κεκτημένη εμπειρία, καθορίζει τους στόχους, τη λειτουργία και τα μέσα δράσης των δημοτικών αρχών και απαιτεί τη δημιουργία ανάλογων φορέων σε όλες τις πόλεις της Αυτοκρατορίας.[8]

Η Θεσσαλονίκη υπήρξε πρωτοπόρος σ' αυτόν τον τομέα. Η δημαρχία της συστήνεται από το 1869 κατά το πρότυπο του αλτινζί νταϊρέ (έκτου διαμερίσματος) της Κωνσταντινούπολης και θα διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στη διαδικασία ανάπλασης του αστικού πλαισίου. Ο Π. Ριζάλ (Ιωσήφ Νεχαμά) με το απαράμιλλο λογοτεχνικό του ύφος μας πληροφορεί:

Για πρώτη φορά τότε, από τον καιρό που μπήκαν στην πόλη οι Τούρκοι, βλέπει ο κόσμος εκλεγμένο συμβούλιο να προΐσταται των υποθέσεων της πόλης. Ο δήμαρχος, ο πρώτος μ' αυτόν τον τίτλο στην Θεσσαλονίκη, είναι ο μουσουλμάνος Σουλεϊμάν Σουντί. Το εκλογικό σώμα είναι πολύ περιορισμένο, το εκλογικό δικαίωμα επισφαλές. Μόνον οι ιδιοκτήτες έχουν δικαίωμα ψήφου, και οι μουσουλμάνοι, μολονότι είναι οι πιο ολιγάριθμοι στην πόλη, έχουν την συντριπτική πλειοψηφία στο δημοτικό συμβούλιο. Επιπλέον, τον δήμαρχο τον διορίζει ο βαλής και επιλέγει πάντα μουσουλμάνο. Ποτέ, κατά την εποχή των Τούρκων, δεν θα τοποθετηθούν σε κανονικούς καιρούς επικεφαλής του δήμου ισραηλίτης ή χριστιανός, μολονότι οι ισραηλίτες αποτελούν περίπου τα δύο τρίτα του πληθυσμού και οι χριστιανοί είναι τουλάχιστον ισάριθμοι με τους μουσουλμάνους.

Παρόλα αυτά, η θέσπιση αυτού του καινούργιου εκλογικού οργανισμού χαιρετίζεται με χαρά. Το δημοτικό συμβούλιο, όσο απαθές και ρουτινιάρικο κι αν είναι, αντιπροσωπεύει έναν συνειδητό και μεθοδικό παράγοντα βελτίωσης της πόλης. Γιατί οι βαλήδες, όσο καλοπροαίρετοι κι αν είναι, δεν έχουν τον καιρό να υλοποιήσουν τα σχέδια αναδιοργάνωσης που καταστρώνουν. Δεν διατηρούν για πολύ τη θέση τους. Η μεταρρυθμιστική κίνηση, που παρασύρει την αυτοκρατορία, ξοδεύεται σε ανακατατάξεις και μεταθέσεις κρατικών λειτουργών. Δεν αφήνουν σε ανθρώπους με πρωτοβουλία το χρονικό περιθώριο να μελετήσουν, να εξετάσουν, να εκτελέσουν. Θέλουν να προχωρήσουν γρήγορα. Η δημοτική αρχή, παρά την αμάθεια των συμβούλων και το οπισθοδρομικό και αντικαινοτόμο πνεύμα τους, προσφέρει το πλεονέκτημα μιας κάποιας συνέχειας στα έργα. Μόλις ένας δραστήριος κυβερνήτης εκδηλώσει την επιθυμία να γίνει χρήσιμος, το συμβούλιο του υποδεικνύει ποιον δρόμο να ακολουθήσει, τον ενημερώνει για τις δυσκολίες που ήδη ανέκυψαν, τους πόρους, τις ανάγκες του πληθυσμού. Επεξεργάζεται τις παραδόσεις, τις διαφυλάσσει. Γίνεται το διευθυντικό όργανο στο έργο μετασχηματισμού και προόδου, που εκτελείται στην πόλη.

Καμία υπηρεσία οδοποιίας δεν υπήρχε μέχρι τότε. Το συμβούλιο πήρε την άδεια να χρησιμοποιήσει φυλακισμένους για το σκούπισμα των οδών. Ο κόσμος έβλεπε τότε, κάθε πρωί, ξακουστούς ληστές, αλυσοδεμένους και με συνοδεία χωροφυλάκων, να κυκλοφορούν στην πόλη, σκυθρωποί, με μια μεγάλη σκούπα με σκουπόξυλο στα χέρια. Ήταν μια μέθοδος απατηλού καθαρισμού. Είχε, όμως, γίνει δεκτή η αρχή ότι η καθαριότητα της πόλης ήταν αρμοδιότητα του δήμου. Στη συνέχεια τα πράγματα θα βελτιωθούν».[9]

Ωστόσο, με μια διοικητική ιεραρχία τόσο απαρχαιωμένη και διεφθαρμένη, που όχι μόνο δεν κατανοεί αλλά αντιδρά στις μεταρρυθμίσεις, αναρωτιέται κανείς : Ποια τύχη θα είχαν τα Τανζιμάτ αν δεν υπήρχαν κάποιες επιφανείς προσωπικότητες να τα εφαρμόσουν; Στη Θεσσαλονίκη, οι τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα σημαδεύτηκαν από τρεις εξαιρετικές φυσιογνωμίες. Δυο βαλήδες κι έναν δήμαρχο. Από την επίσκεψη του σουλτάνου στη Θεσσαλονίκη το 1859, και για μια δεκαετία, με εξαίρεση την ίδρυση ενός υποκαταστήματος της Οθωμανικής Τράπεζας τον Ιούνιο του 1864, την έκδοση της εβραϊκής εφημερίδας *Ελ Λουνάρ* τον επόμενο χρόνο και τα θυρανοίξια της καθολικής εκκλησίας το 1867, τίποτε σημαντικό δεν γίνεται στην πόλη. Το σημαντικότερο έργο της δεκαετίας είναι η ίδρυση του «Θεαγένειου» Νοσοκομείου της ελληνορθόδοξης κοινότητας, που κτίσθηκε με δωρεά του ομογενούς Θεαγένη Χαρίση και είχε 34 κρεβάτια, από τα οποία τέσσερα προορίζονταν για αυστριακούς υπηκόους.

Λίγους μήνες πριν από το τέλος του 1869 φθάνει από τη Σμύρνη ο νέος βαλής του βιλαετίου, Σαμπρί πασάς, εμπνευστής και βασικός παράγοντας των πρώτων μεγάλων αλλαγών του αστικού ιστού της πόλης. Τον Οκτώβριο του ιδίου έτους παίρνει από την Πύλη την αναγκαία εξουσιοδότηση για την κατεδάφιση των παραλιακών τειχών, ενώ την 3η Ιουνίου 1870 εγκαινιάζει τις εργασίες κατασκευής της πρώτης προκυμαίας σε όλο το μήκος της πόλης. Η προκυμαία, πλάτους 23 μέτρων, κατασκευάζεται από την εταιρεία Βιτάλης (Vitalis) με το υλικό των κατεδαφισμένων τειχών. Διανοίγει επίσης την οδό Σαμπρί πασά (σημερινή Βενιζέλου), μήκους 1500 μέτρων, από την πλατεία Ολύμπου (σημερινή Ελευθερίας) μέχρι το Κονάκι (Σημερινό Υ.ΜΑ.Θ.). Ακόμη, διορίζει τον πρώτο δήμαρχο Σουλεϊμάν Σουντί και του δίνει την άδεια για τη χρησιμοποίηση φυλακισμένων για την καθαριότητα της πόλης. Το 1869 εκδίδει την δισεβδομαδιαία εφημερίδα *Σελανίκ*, όργανο του βιλαετίου, που τυπωνόταν στα τουρκικά, τα εβραϊκά, τα ελληνικά και τα βουλγαρικά, με ειδήσεις του βιλαετίου.

Ο δεύτερος από τους σημαντικούς βαλήδες της Θεσσαλονίκης είναι ο Γκαλίμπ πασάς, που υπηρέτησε σ' αυτήν σχεδόν μια δεκαετία, από το 1881 έως το 1891, με μια διακοπή από το 1885 έως το 1887, που είχε μετατεθεί στη Χίο. Έφθασε στην πόλη στις αρχές του δευτέρου εξαμήνου του 1881, σε αντικατάσταση του Χασάν Ταχσίν πασά. Από τις πρώτες ενέργειές του είναι η παύση του δημάρχου και του δημοτικού συμβουλίου, λόγω της αναποτελεσματικότητάς τους, και ο διορισμός, τον Σεπτέμβριο, νέου δημάρχου, του Φαΐκ μπέη, που είχε χρηματίσει δήμαρχος και στο παρελθόν. Μετά από έντεκα μήνες ο Φαΐκ παραιτείται και στις 25/8/1882 διορίζεται δήμαρχος ο Αλή Εφέντη Μουσά Ζαντέ.

Το λιθόστρωτο του Ιστιρά (Λαδάδικα) αποπερατώνεται τον Ιούλιο του 1882. Στις 7/5/1883, η εφημερίδα *Φάρος της Μακεδονίας* (στο εξής: *Φ.τ.Μ.*) διαπιστώνει ότι «αι εργασίαι στρώσεως των οδών διά κυβολίθων βαίνουσι θαυμασίως, χάρις εις την δραστηριότητα του δημάρχου μας Αλή Εφέντη». Τον Ιούλιο του 1883, η δημαρχία τοιχοκολλά ένα διάταγμα με το οποίο απαγορεύεται στο εξής κατηγορηματικά να ουρεί κανείς στη μέση του δρόμου, «...εις οιονδήποτε τοίχον». Το ίδιο κείμενο πληροφορεί τους Θεσσαλονικείς σχετικά με την κατασκευή των ουρητηρίων που βρίσκονται σε φάση αποπεράτωσης. Τον ίδιο μήνα, ο βαλής διατάζει να επιδιορθωθούν τα λοιμοκαθαρτήρια του Καράμπουρνου, για να είναι έτοιμα σε περίπτωση ανάγκης. Τον Οκτώβριο του 1884 αρχίζει η ευθυγράμμιση και η σκυρόστρωση της Μεγάλης Οδού Βαρδάρη-Καλαμαριάς (Εγνατία), που θα αποπερατωθεί τρία χρόνια αργότερα, το 1887.

Την 1η Σεπτεμβρίου 1884, ο *Φ.τ.Μ.* γράφει: «Συνιστώμεν εις την πατρικήν φροντίδαν του Δημάρχου την επισκευήν της οδού της αγούσης εις τους Πύργους (Β. Ολγας), ήτις κατέστη αδιάβατος», ενώ τον Αύγουστο του 1885 συνιστά «...την αποξήρανσιν των έξωθεν της πύλης Βαρδαρίου τελμάτων ...και πρωτίστως τη γειτνιάζουσα συνοικία (Μπάρα), εν η επιπολάζουσι διάφοροι κακοήθεις πυρετοί». Τον Μάιο του ιδίου χρόνου η δημαρχία, αποδεχόμενη τις συστάσεις του *Φ.τ.Μ.*, απαγορεύει την κυκλοφορία αμαξών στην προκυμαία και τον Ιούνιο, με το αρμόδιο Γραφείο της, ασκεί λογοκρισία σε βιβλία «επιληψίμου ύλης», που πουλά το βουλγαρικό βιβλιοπωλείο. Το 1884 πρέπει να έληξε η τριετής δημαρχιακή θητεία του Αλή Εφέντη και στη θέση του διορίζεται και πάλι ο Αρίφ μπέης, ο οποίος όμως παραιτείται στις 28/12/1885. Τον Μάρτιο του ιδίου έτους αποχωρεί και ο Γκαλίμπ για την Χίο, όπου θα επιστρέψει και πάλι στο βιλαέτι της Θεσσαλονίκης το 1887 και θα παραμείνει μέχρι τον Αύγουστο του 1891, που διορίστηκε Υπουργός των Ιερών Κληροδοτημάτων.

5 Καλλινίκη Ώττα, «Μελέτη αποκατάστασης και πρόταση νέας χρήσης αρχοντικού Σιάγα», Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2008, σ. 3.
6 Όλγα Τραγανού, ό.π. (βλ. σημ. 2), σ. 567.
7 Μερόπη Αναστασιάδου, *Θεσσαλονίκη 1830–1912*, εκδ. Βιβλιοπωλείο της «Εστίας» Ι.Δ. Κολλάρου και Σία Α.Ε., Αθήνα 2008, σσ. 200–201.
8 Μερόπη Αναστασιάδου, ό.π., σ. 201.
9 Π. Ριζάλ, *Θεσσαλονίκη, η περιπόθητη πόλη*, εκδ. Νησίδες, 1997, σ. 156.



Το εργοστάσιο φωταερίου στην περιοχή Μπες Τσινάρ.

Στη διάρκεια της δεύτερης θητείας του Γαλίμπ πασά, το 1888, γίνεται η σιδηροδρομική σύνδεση της πόλης με την Ευρώπη και ιδρύονται τρία τραπεζικά ιδρύματα. Η Αγροτική Τράπεζα, η Τράπεζα Χίρς και η Τράπεζα Θεσσαλονίκης των Αλλατίνη. Τον επόμενο χρόνο, μετά την κατεδάφιση των ανατολικών τειχών «...κατασκευάσθηκε από τον Λευκό Πύργο μέχρι την Τελλίκαπι (πύλη των τειχών στο ανατολικό πέρας της οδού Αγίου Δημητρίου) ένα πλατύ βουλεβάρτο, μήκους ενός χιλιομέτρου και πλάτους 25 μέτρων, το οποίο φέρει το τιμημένο όνομα της Α.Μ. του Σουλτάνου».[10] Στη διασταύρωση της Χαμιντιέ με την Εγνατία, ο σουλτάνος, θέλοντας να δείξει την επιδοκιμασία του, προσφέρει στους κατοίκους μια όμορφη μαρμάρινη βρύση. Είναι το γνωστό Συντριβάνι, που η κατασκευή του άρχισε τον Μάρτιο του 1889 και τα επίσημα εγκαίνια έγιναν στις 21 Σεπτεμβρίου του ιδίου έτους. Πάντα την ίδια χρονιά γίνεται η επισκευή της οδού των Πύργων, ενώ την επομένη (1890) κατασκευάζεται η οδός Αγίας Σοφίας και δημιουργείται ένα στοιχειώδες αποχετευτικό δίκτυο.

Από τον Ιούνιο του 1887 αρχίζουν οι διαπραγματεύσεις για την εκχώρηση εγκατάστασης και εκμετάλλευσης φωταερίου στη Θεσσαλονίκη. Το μονοπώλιο παραχωρείται στον Βρετανό υπήκοο Κίρμπυ για 35 χρόνια. Αυτός μεταβιβάζει το δικαίωμά του σε μια γαλλική εταιρεία, η οποία με τη σειρά της «πουλάει» την εκχώρηση σε Βέλγους επιχειρηματίες.[11] Τον Ιανουάριο του 1888 αγοράζεται το οικόπεδο στην περιοχή Μπες Τσινάρ και το 1889 αρχίζουν οι εργασίες κατασκευής του εργοστασίου και του αστικού δικτύου.

Την επομένη των εγκαινίων της Εταιρείας Φωταερίου, που έγιναν στις 4 Μαρτίου 1890, η δημαρχία φωτίζει τους πιο πολυσύχναστους δρόμους, ανάβοντας 200 φανάρια. Πρώτοι δρόμοι που θα φωτιστούν είναι η παραλιακή λεωφόρος και οι νεότευκτες Χαμιντιέ και Αγίας Σοφίας. Όμως τα φανάρια πετρελαίου, που μέχρι τότε ήταν η μοναδική πηγή φωτισμού των δρόμων, συνεχίζουν για πολλά χρόνια ακόμη να φωτίζουν τους δρόμους της πόλης.

Το εναρκτήριο λάκτισμα, όπως θα λέγαμε στην ποδοσφαιρική ορολογία, για την ανάπτυξη της Θεσσαλονίκης, υπήρξε η κατασκευή του σιδηροδρόμου. Η Υψηλή Πύλη, ήδη από το 1868, είχε αποφασίσει να συνδέσει την πόλη με το δίκτυο των ευρωπαϊκών σιδηροδρόμων, προβλέποντας τη σημασία που θα είχε για τη διεθνή εμπορική κίνηση. Το 1871 άρχισε από την Εταιρεία Ανατολικών Σιδηροδρόμων του βαρόνου Χιρς η κατασκευή της γραμμής Θεσσαλονίκης-Μητροβίτσας, που ολοκληρώθηκε το 1874. Η γραμμή αυτή ενώθηκε το 1888 στο Βελιγράδι με την σερβική γραμμή, η οποία συνδεόταν με τις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Το 1890, εκχωρείται στον Άλφρεντ Κάουλα (ο οποίος ενεργεί εν ονόματι και προς συμφέρον της Ντόυτσε Μπάνκ) η κατασκευή και εκμετάλλευση, για 99 χρόνια, της σιδηροδρομικής γραμμής Θεσσαλονίκης-Μοναστηρίου. Η γραμμή, μήκους 219 χιλιομέτρων, ολοκληρώθηκε στις 15 Ιανουαρίου 1894. Τον προηγούμενο χρόνο, το 1893, άρχισε από την Γαλλοβελγική εταιρεία Jonction Salonique-Constantinople η κατασκευή της γραμμής που το 1896 σύνδεσε την πόλη με την πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, μέσω Αλεξανδρούπολης και Αδριανούπολης.

Την επομένη των εγκαινίων της Εταιρείας Φωταερίου, που έγιναν στις 4 Μαρτίου 1890, η δημαρχία φωτίζει τους πιο πολυσύχναστους δρόμους, ανάβοντας 200 φανάρια. Πρώτοι δρόμοι που θα φωτιστούν είναι η παραλιακή λεωφόρος και οι νεότευκτες Χαμιντιέ και Αγίας Σοφίας. Όμως τα φανάρια πετρελαίου, που μέχρι τότε ήταν η μοναδική πηγή φωτισμού των δρόμων, συνεχίζουν για πολλά χρόνια ακόμη να φωτίζουν τους δρόμους της πόλης.

10 Ε. Χεκίμογλου - Ε. Danacioglu, *Η Θεσσαλονίκη πριν από 100 χρόνια*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 25.

11 Β. Κολώνας - Όλγα Τραγανού, *Αρχές της βιομηχανίας στη Θεσσαλονίκη: 1870–1912*, εκδ. ΕΤΒΑ, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 22.



Ο Σταθμός των Ανατολικών Σιδηροδρόμων στο Μπες Τσινάρ, έργο του Ιταλού αρχιτέκτονα Pietro Arrigoni.

Ο πρώτος σιδηροδρομικός σταθμός των Ανατολικών Σιδηροδρόμων, ο σημερινός Παλαιός Σταθμός, απέχει 500 μέτρα από την πύλη του Βαρδάρη, έξω και νοτιοδυτικά των τειχών. Ο Γερμανός βουλευτής Κάρλ Μπράουν, που επισκέφτηκε την πόλη το1875, γράφει ότι «...ο σιδηροδρομικός σταθμός στη δυτική άκρη της πόλης, (είναι) χτισμένος πέρα μακριά προς την κοιλάδα του Βαρδάρη απ' όπου πάει ο σιδηρόδρομος προς τη νότια Βοσνία. Και ανάμεσα στον σταθμό και την παραλία, ένας δημόσιος κήπος βαλμένος με πολύ γούστο (κήπος του Μπες Τσινάρ)...».[12] Το 1886, ο Έλληνας στρατιωτικός Ν. Σχινάς μας πληροφορεί ότι ο σταθμός «...κατασκευάσθη κατά το έτος 1872 παρά της Εταιρείας Hirs και παρ' αυτής εκμεταλλεύεται», ενώ ο γνωστός λογοτέχνης Ανδρέας Καρκαβίτσας, που έφθασε με πλοίο στην πόλη έξι χρόνια αργότερα, την 27η Νοεμβρίου 1892, παρατηρεί: «...στην αριστερή πλευρά της πόλεως είναι οι σταθμοί των σιδηροδρόμων, που σχίζουν το εσωτερικό και φθάνουν έως τη Βιέννη. Κοντά είναι κι ένας δημόσιος κήπος. Τώρα είναι μελαγχολικός και άχαρος... Έξω από τον κήπο μεγάλα χάνια, καφενεία πολλά, αλευρομηχανές, σταραποθήκες, εμπορικά γραφεία, διάφορα καταστήματα και φτωχοσυνοικισμοί απλώνονται πολυάνθρωποι, με τα χτήνη τους κάθε είδους, με αγοραπωλησίες κάθε τιμής, με φορεσιές κάθε σχήματος και χρώματος».[13]

Πράγματι, γύρω από τον σταθμό δημιουργείται μια ολόκληρη συνοικία για την εξυπηρέτηση των επιβατών και τη διαμονή των ντόπιων και ξένων τεχνικών των σιδηροδρόμων καθώς και των εργαζομένων στις πρώτες βιομηχανικές μονάδες της περιοχής Μπες Τσινάρ. Μετά την κατεδάφιση, το 1874, της πύλης του Βαρδάρη και των παρακειμένων δυτικών τειχών, δημιουργείται ο ένας από τους δύο πρώτους συνοικισμούς extra muros (εκτός των τειχών), η συνοικία Τσαΐρ (Λιβάδι). Μετά την κατεδάφιση και των ανατολικών τειχών, από την Αγίου Δημητρίου μέχρι τον Λευκό Πύργο, δημιουργείται ανατολικά και η δεύτερη extra muros συνοικία, των Πύργων ή Χαμιντιέ, που αποτελεί τον πυρήνα της περιοχής, η οποία μετά την απελευθέρωση ονομάστηκε «Τμήμα Εξοχών». Τα πρώτα κτίσματα των νέων συνοικιών εμφανίζονται κατά μήκος των κυρίων διαδρομών που οδηγούν στην πόλη. Το 1885 στην Χαμιντιέ υπήρχαν 69 σπίτια και μερικοί «πύργοι» (εξοχικές κατοικίες), ενώ αφθονούσαν τα χωράφια, τα αμπέλια και οι μπαχτσέδες, που σιγά-σιγά μετατρέπονταν σε οικόπεδα.[14] Στην ίδια απογραφή, στην Τσαΐρ υπήρχαν 67 σπίτια, όσα σχεδόν και στη Χαμιντιέ, αλλά και πολλά εργαστήρια, καταστήματα και κυρίως χάνια, τα οποία φιλοξενούσαν τους καθυστερημένους ταξιδιώτες που δεν προλάβαιναν ανοιχτές τις πύλες της πόλης μετά τη δύση του ήλιου.

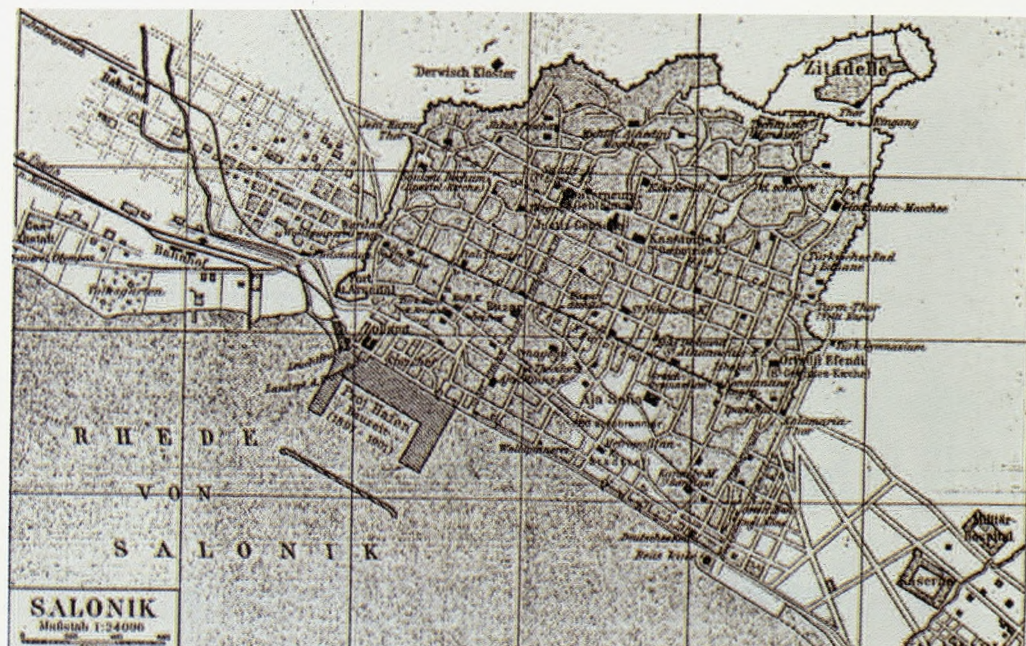
Μετά την κατεδάφιση των τειχών και την οικοδόμηση νέων κτιρίων στην extra muros περιοχή, οι ιδιοκτήτες μεγάλων εκτάσεων, οι οποίες μέχρι τότε καλλιεργούνταν, απαιτούν, σύμφωνα με τον νόμο του 1864,[15] πολεοδομικά σχέδια για να μπορέσουν να χτίσουν. Οι αρχές ανταποκρίνονται σ' αυτό το αίτημα και το 1889 η δημαρχία εκδίδει το πρώτο σχέδιο της πόλης που εκπόνησε ο αρχιμηχανικός της, αρχιτέκτονας Αχ. Καμπανάκης. Το σχέδιο προβλέπει τη διόρθωση των χαράξεων μερικών μεγάλων οδικών αρτηριών στο κέντρο της πόλης, αναμόρφωση της προκυμαίας και δημιουργία, ανατολικά

12 Π. Ενεπεκίδης, *Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια 1875–1912*, εκδ. Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 49.

13 Α. Καρκαβίτσας, *Θεσσαλονίκη και άλλα επίκαιρα κείμενα*, Θεσσαλονίκη 1993, σσ. 37 κ.ε.

14 Β. Δημητριάδης, *Τοπογραφία της Θεσσαλονίκης κατά την εποχή της τουρκοκρατίας: 1430–1912*, εκδ. Ε.Μ.Σ., Θεσσαλονίκη 1983, σ. 222.

15 Στο άρθρο 9 καθορίζεται ο τρόπος με τον οποίο γίνονται οι επεκτάσεις των πόλεων με αυτοκρατορικά διατάγματα, που επικυρώνουν πρωτοβουλίες ιδιωτών ή εταιρειών.



Σχέδιο της πόλης στα τέλη του 19ου αιώνα, με τα σημαντικότερα κτίρια.

και δυτικά της πόλης, δύο οικιστικών τομέων σε έκταση 150 εκταρίων αγροτικής γης.[16]

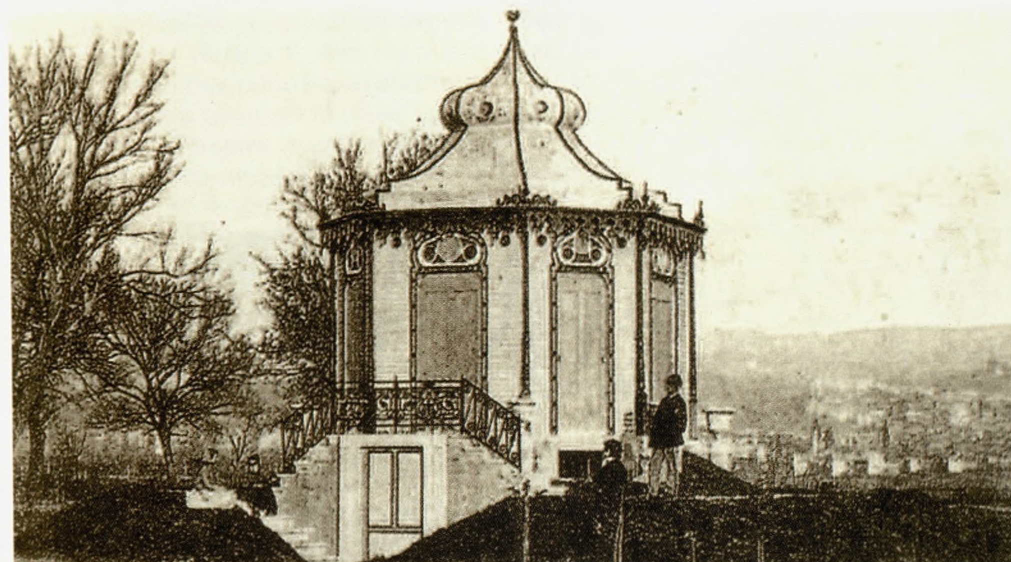
Πολύ γρήγορα τα σχέδια αυτά υλοποιήθηκαν χάρη στην πυρκαγιά των αρχών Σεπτεμβρίου 1890, που κατέστρεψε το κέντρο της πόλης και κυρίως τις εβραϊκές συνοικίες από την Εγνατία και κάτω, μέχρι την οδό Αγίας Σοφίας. Ο απολογισμός της φωτιάς ήταν τρομακτικός: 3.500 περίπου σπίτια και μαγαζιά κατεστραμμένα και 6.000 άστεγες οικογένειες, από τις οποίες οι 5.000 ήταν εβραϊκές. Για την αποκατάσταση των πυροπαθών, κυρίως Εβραίων, αλλά και των 2.000 περίπου ομοεθνών τους που έρχονται διωγμένοι από τη Ρωσία το 1891, δημιουργούνται δυο νέες συνοικίες στην εκτός των τειχών περιοχή. Τον Νοέμβριο του 1890 αγοράζονται 28.000 τ.μ., «...ένα τέταρτο της ώρας έξω από την πόλη, στη συνοικία της Καλαμαριάς...», όπου οικοδομούνται 168 κατοικίες. Επειδή το πρόβλημα δεν λύνεται, τον Μάιο του 1891 θα αγοραστεί ένα άλλο οικόπεδο, εκτάσεως 35.480 τ.μ., στα δυτικά της πύλης του Βαρδάρη, απέναντι από τον σιδηροδρομικό σταθμό, ανάμεσα σ' αυτόν και τη συνοικία Τσαΐρ. Μέχρι το τέλος του 1892, θα αποπερατωθούν 120 σπιτάκια των δύο δωματίων με κουζίνα, που θα κατοικηθούν από 240 οικογένειες. Ο συνοικισμός αυτός θα ονομαστεί Χίρς προς τιμή του βαρόνου που χρηματοδότησε την κατασκευή των πρώτων 56 σπιτιών. Από τα υπόλοιπα, τα 24 κατασκευάστηκαν με χρήματα της Επιτροπής βοήθειας που είχε συσταθεί για τη στήριξη των πυροπαθών, ενώ άλλα 40 με χρήματα της εβραϊκής κοινότητας.[17] Την ίδια περίοδο, άλλοι Εβραίοι πυροπαθείς, με τη συνδρομή της κοινότητας, εγκαταστάθηκαν σε ακατοίκητη περιοχή βόρεια της «Μπάρας». Η περιοχή ονομάστηκε Ραμόνα ή Ρεζί Βαρδάρ, από την υπάρχουσα εκεί πολυώροφη καπναποθήκη της Οθωμανικής Εταιρείας Καπνού Regie.[18]

«Εκτός από το μέλημα της εξυγίανσης και της αναμόρφωσης της παραδοσιακής πόλης, οι τοπικές αρχές δεν παύουν να εκδηλώνουν την επιθυμία τους να εξωραΐσουν τη Θεσσαλονίκη, να την κάνουν πιο ευχάριστη σ' αυτούς που την κατοικούν καθημερινά. Με αυτόν τον σκοπό, ίσως, ο Γκαλίμπ πασάς θα φυτέψει ακακίες κατά μήκος των μεγάλων οδικών αρτηριών της πόλης... Η εισαγωγή δέντρων και πράσινου σε ένα περιβάλλον που μέχρι τότε μονοπωλούσαν η λάσπη και η σκόνη, είναι μια μόνο από τις εκφάνσεις της προσπάθειας καλλωπισμού της πόλης».[19] Παράλληλα, μικρές πλατείες και δημόσιοι κήποι εμφανίζονται στο παλιό κέντρο, ενώ στα πολυσύχναστα μέρη τοποθετούνται βρύσες, μαρμάρινα κιόσκια και δημόσια ρολόγια.

Δήμαρχος ο Εξοχότατος Χαμντί Μπέης

Με την αναχώρηση του Γκαλίμπ πασά, η διαδοχή εξασφαλίζεται με τον Ahmed Hamdi Bey Galizade.[20] Τον Μάρτιο του 1893, παραιτείται ο δήμαρχος Ιμπραήμ μπέης και τη θέση του αναλαμβάνει ένας μορφωμένος ντονμέ (εξισλαμισμένος Εβραίος), ο Χαμντί μπέης, ο οποίος έζησε για πολλά χρόνια στην Ευρώπη. Τόσο η Υψηλή Πύλη όσο και οι Θεσσαλονικείς, όταν αναφέρονται σ' αυτόν, τον αποκαλούν izzetlu (=εξοχότητα), naili (=πετυχημένο, φτασμένο) και namli (=διάσημο, φημισμένο, πασίγνωστο). Ήταν ιδιοκτήτης πολλών ακινήτων μέσα στην πόλη και μεγάλων εκτάσεων στις δυο άκρες της πόλης.

16 Μ. Αναστασιάδου (βλ. σημ. 7), σ. 582.
17 Μ. Αναστασιάδου, ό.π., σ. 182, σημ. 3.
18 Θεόδωρος Γκλαβέρης, *Ο Κάμπος της Θεσσαλονίκης*, εκδ. Κοινότητα Καλοχωρίου, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 165.
19 Μ. Αναστασιάδου (βλ. σημ. 7), σσ. 220–221.
20 Γιος του Γκαλή. Ο μπέης ήταν τίτλος ευγενείας, που υπήρχε στους Τούρκους πριν από την επικράτηση του Μωαμεθανισμού. Αρχικά είχε την έννοια του αρχηγού νομάδων. Σήμερα ερμηνεύεται σαν κύριος, αλλά και προύχοντας, δεσπότης, ηγεμόνας.



Κιόσκι στον κήπο του Μπες Τσινάρ (Κήπος Πριγκίπων).

Ο Αλ. Ζάννας, εξιστορώντας την προέλαση του ελληνικού στρατού το 1912, μας πληροφορεί ότι «...Το Τεκελί (=Σίνδος) ήταν τσιφλίκι ενός πλούσιου Οθωμανού Χαμντί Μπέη, που είχε χρηματίσει δήμαρχος Θεσσαλονίκης. Τόσο αυτός, όσο και τα παιδιά του, ήταν πολύ καθώς πρέπει, με σοβαρή ευρωπαϊκή μόρφωση. Στο Τεκελί είχαν ένα μεγάλο κονάκι με θαυμάσια βιβλιοθήκη, δύο πιάνα και έπιπλα πρώτης τάξεως. Όταν μπήκαν όμως οι στρατιώτες της Ταξιαρχίας, ξεπάτωσαν και λεηλάτησαν τα πάντα. Έσπασαν τα πιάνα, πήραν τα βιβλία και τα πέταξαν χωρίς λόγο. Έως ότου επέμβουμε, η καταστροφή είχε συντελεστεί και το σπίτι είχε καταντήσει ερείπιο».[21]

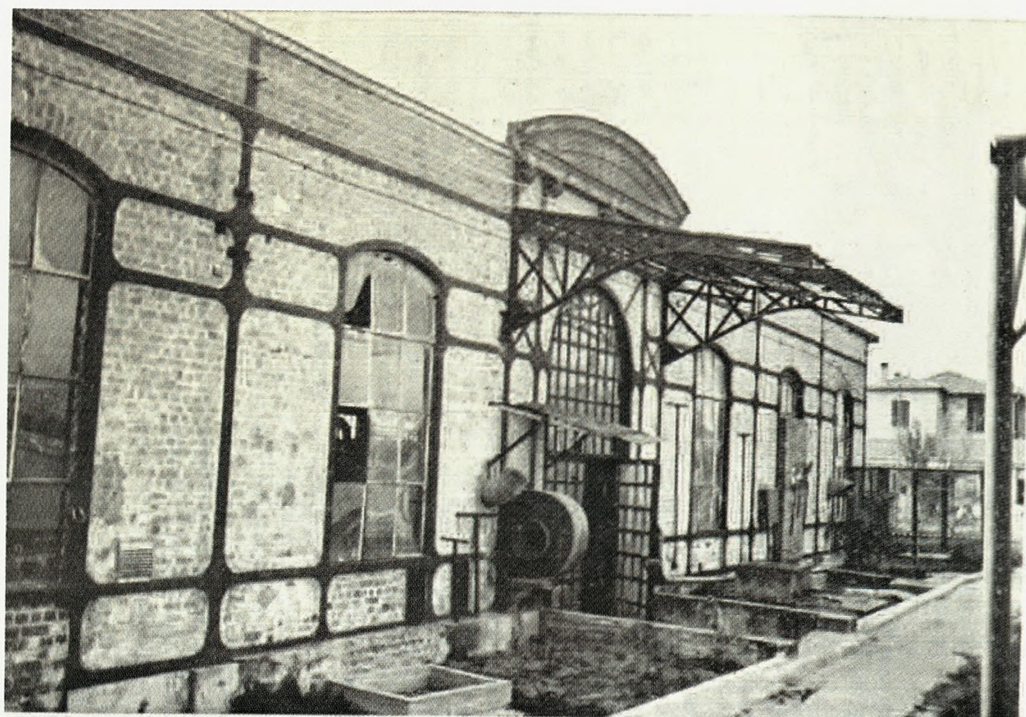
Αλλά και ο Κουλακιώτης ποιητής Γεώργιος Χαρ. Παπουλιάς επαινεί τον Χαμντί για τη φιλανθρωπία και την ευγένειά του. «Ανάμεσα στα 60 σπίτια του Τεκελί», γράφει, «ξεχώριζε το τριώροφο κονάκι του Χαμντί μπέη».[22] Το κονάκι, που βρισκόταν στο κέντρο του Τεκελί, ήταν ένα τριώροφο επιβλητικό κτίσμα, δίπλα στο οποίο υπήρχε μια τεράστια ξύλινη σιταποθήκη, όπου τοποθετούνταν τα γεννήματα του τσιφλικιού. Σε μικρή απόσταση από το κονάκι βρισκόταν ένα κυκλικό διώροφο κτίσμα, στο οποίο διέμενε ο επιστάτης. Ένας σωλήνας νερού που υπήρχε μπροστά στο κονάκι τροφοδοτούσε μια μεγάλη στέρνα, από την οποία ποτίζονταν τα πολλά ζώα του τσιφλικιού. Παρόλο που οι στρατιώτες της Ταξιαρχίας Κωνσταντινόπουλου είχαν καταντήσει το κονάκι ερείπιο, έξι χρόνια αργότερα και για 18 συνεχή χρόνια, στέγαζε το Δημοτικό Σχολείο Σίνδου, μέχρι το 1936 που κτίστηκε το νέο διώροφο σχολείο, δίπλα στο παλιό. Το τσιφλίκι του Χαμντί ήταν οργανωμένο με ευρωπαϊκά πρότυπα και θεωρούνταν από τα καλύτερα της Μακεδονίας. Οι κάτοικοι του Τεκελί καλλιεργούσαν τις εκτεταμένες εκτάσεις του τσιφλικιού με το σύστημα της επίμορτης αγροληψίας, δηλαδή της απόδοσης μέρους της παραγωγής στον γαιοκτήμονα. Αρκετοί, επίσης, κάτοικοι εργάζονταν στους στάβλους του τσιφλικιού, όπου εκτρέφονταν αγελάδες, βόδια, βουβάλια και άλογα.[23]

Εκτός από το τσιφλίκι του Τεκελί, ήταν ιδιοκτήτης εκτάσεων και στη συνοικία Χαμιντιέ. Μια τέτοια έκταση εμβαδού ν53.880 τετραγωνικών πήχεων την πούλησε τον Σεπτέμβριο του 1893, αντί του ποσού των 1.698 λιρών, στην επιτροπή διαχείρισης της δωρεάς του Ιωάννη Παπάφη. Σ' αυτή την έκταση χτίστηκε το Παπάφειο Ορφανοτροφείο «Μελιτεύς», στη θέση που βρίσκεται και σήμερα.[24] Ακόμη μια τοποθεσία της περιοχής Πύργων ήταν γνωστή με το όνομά του. Βρισκόταν στην περιοχή όπου σήμερα βρίσκεται το Λαογραφικό Μουσείο Μακεδονίας, στην οδό Βασιλίσσης Όλγας 68.[25] Στην περιοχή αυτή ήταν κτισμένη η εξοχική του κατοικία.

Στα αστικά του ακίνητα περιλαμβάνονται ένα ξενοδοχείο στον Istira, στην οδό Meydan Baba Turbesi κοντά στην πύλη του Γιαλού και έξι σπίτια ανάμεσα στο Διοικητήριο και τη Δημαρχία, που τα τελευταία χρόνια της τουρκοκρατίας στεγαζόταν λίγο πιο πίσω και δυτικά από το σημερινό κτίριο, στην οδό Beledive (=Δημαρχίας), σημερινή Συγγρού. Στα δυτικά όρια της συνοικίας Kara Haci, που συμπεριλάμβανε το Διοικητήριο, υπήρχε η μικρή οδός Αριστείδου, που ένωνε το τέμενος Kara Haci με τη συνοικία Sehabeddin. Στο μικρό αδιέξοδο που δημιουργούσε η δυτική προέκταση της οδού Αριστείδου στη συνοικία Sehabeddin, υπήρχαν τα έξι σπίτια της οικογένειάς του. Από το όνομά του η οδός Αριστείδου ονομαζόταν Χαμντί Μπέη.[26]

Ο Χαμντί δεν ήταν απλώς γαιοκτήμονας,

21 Αλ. Ζάννας, *Ο Μακεδονικός Αγών - Αναμνήσεις*, Θεσσαλονίκη 1960, σσ. 83 κ.ε.
22 Γ.Χ. Παπουλιάς, *Μένιππος ή διάφορα σατυρικά στιχουργήματα*, σ. 51.
23 Θ. Γκλαβέρης (βλ. σημ. 18), σσ. 127–129.
24 Β. Δημητριάδης (βλ. σημ. 14), σ. 391.
25 Γ. Αναστασιάδης - Ε. Χεκίμογλου, *Όταν η Θεσσαλονίκη μπήκε στον 20ο αιώνα*, εκδ. University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 98.
26 Β. Δημητριάδης (βλ. σημ. 14), σ. 122.



Το κεντρικό Αντλιοστάσιο στο Μπες Τσινάρ.

αλλά και δραστήριος και ικανός επιχειρηματίας που συνδεόταν με Βέλγους τραπεζίτες. Ο εκσυγχρονισμός της πόλης και οι επιχειρηματικές προοπτικές που διαφαίνονταν είχαν προσελκύσει το ενδιαφέρον του από νωρίς. Στα τέλη της δεκαετίας του 1870, του αναθέτουν την προεδρία της επιτροπής για τη λιθόστρωση του Ιστιρά. Αν και έχει ως αντικείμενο τον συντονισμό του έργου, η επιτροπή θέτει ως πρωτεύοντα στόχο τη συλλογή των χρημάτων που καταβάλλουν οι περίοικοι, οι οποίοι θα είναι οι αποκλειστικοί σχεδόν χρηματοδότες της επιχείρησης. Τον Ιούλιο του 1882 το λιθόστρωτο αποπερατώνεται.[27] Στις 12 Μαΐου 1884, ο *Φ.τ.Μ.* αναγγέλλει ότι «ο Αχμέτ Χαμδί Μπέης, μέλος του Δημοτικού Συμβουλίου της πόλεώς μας, απέκτησε παρά του Σουλτάνου την άδεια ιδρύσεως ατμοπλοϊκής εταιρείας».[28] Το 1888 εμφανίζεται ως εκπρόσωπος των Τούρκων κατόχων χρεωστικών ομολόγων του Οθωμανικού Δημόσιου Χρέους, στο Διοικητικό Συμβούλιο που όριζε το Διάταγμα Muharrem του 1881.[29]

Μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1880 η λειψυδρία ήταν η μόνιμη πληγή της Θεσσαλονίκης. Μέχρι τότε η πόλη υδρευόταν από τρία κυρίως σημεία: ο ανατολικός τομέας από τις πηγές του Χορτιάτη και ο δυτικός από εκείνες του Ρετζικίου και του Λεμπέτ (σημερινή Σταυρούπολη). Υπήρχαν ακόμη πολλά αβαθή ιδιωτικά πηγάδια στις αυλές των σπιτιών,[30] με αμφιβόλου ποιότητας νερό, που ήταν, ίσως, ένας από τους παράγοντες των επιδημιών που μάστιζαν την πόλη. Οι περισσότεροι κάτοικοι έπαιρναν νερό από τις δημόσιες βρύσες, που βρίσκονταν κοντά σε πλατείες, στα νεκροταφεία, δίπλα ή μέσα στις αυλές των τζαμιών και των τεκέδων, αλλά κυρίως σε σταυροδρόμια. Ακόμη, αγόραζαν νερό, επίσης αμφιβόλου ποιότητας, από πλανόδιους νερουλάδες που το έφερναν από τα περίχωρα. Όσο για τις μερικές δεκάδες προνομιούχων που διέθεταν στο σπίτι τους πόσιμο νερό, ήταν κυρίως μουσουλμάνοι, και πολύ σπάνια χριστιανοί ή εβραίοι. Ο *Φ.τ.Μ.*, στις 4 Ιουλίου 1880, μας πληροφορεί ότι τα δύο τρίτα της αντλούμενης ποσότητας νερού τίθεται προς «πώλησιν» στους ιδιώτες, ενώ το ένα τρίτο χρησιμοποιείται για την τροφοδότηση δημόσιων χώρων (βρύσες, λουτρά, δημόσια κτίρια κ.λπ.). Η πόλη, όμως, που στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα υπερδιπλασίασε τον πληθυσμό της, υποφέρει από την έλλειψη του πολύτιμου αυτού αγαθού πρώτης ανάγκης.

Από την οικτρή αυτή κατάσταση θα τη βγάλει ο Χαμντί μπέης. Στις 5 Ιουνίου 1888 υπογράφεται σύμβαση «...μεταξύ της Αυτού εξοχότητος του Ζιχνή Πασά, Υπουργού του Εμπορίου και των Δημοσίων Έργων, ενεργούντος εξ' ονόματος της Αυτοκρατορικής Κυβέρνησης, και του Νεμλί-Ζαδέ-Χαμντί Εφέντη, επιχειρηματία...», για την παραχώρηση του προνομίου κατασκευής και εκμετάλλευσης του δικτύου ύδρευσης της πόλης για 51 χρόνια. Ο επιχειρηματίας αναλάμβανε την υποχρέωση «τροφοδοσίας της πόλεως Θεσσαλονίκης και των πέριξ, είτε διά των υδάτων των πηγών των κειμένων, κατά το σχέδιον, άνω της πόλεως... είτε διά των υδάτων του Αξιού λαμβανομένων εκ καταλλήλου σημείου του ποταμού...» (Άρθρο 1). Από την ημέρα υπογραφής του φιρμανίου παραχώρησης, ο ανάδοχος όφειλε μέσα σε 18 μήνες να παρουσιάσει προς έγκριση τη μελέτη, μέσα σε 2 χρόνια να αρχίσει τις εργασίες και να τις τελειώσει μέσα σε 5 χρόνια από την ημέρα έγκρισης της μελέτης (Άρθρα 3, 4).

Ο Χαμντί ίδρυσε εταιρεία με βελγικά κεφάλαια, που ανέρχονταν σε 5.000.000 φράγκα, με την επωνυμία Compagnie Ottomane Des Eaux De Thessalonique (Οθωμανική Εταιρεία Υδάτων Θεσσαλονίκης) και ανέλαβε την εκτέλεση των έργων με βάση τις μελέτες των Βέλγων μηχανικών Verder Campion και Vanper Stekien. Οι εργασίες άρχισαν το 1890 υπό τη διεύθυνση του Βέλγου μηχανικού Aime Cuypers, που ήταν πρόξενος του Βελγίου στη Θεσσαλονίκη και ο οποίος αργότερα ήταν για πολλά χρόνια Γενικός Διευθυντής της εταιρείας. Ο *Φ.τ.Μ.*, στις 3 Ιουνίου 1892, μας πληροφορεί πως «Γιγαντιαίοις βήμασι βαίνουσιν αι εργασίαι της εκχωρηθείσης αδείας τω Χαμδή Βέη της διοχετεύσεως ύδατος εκ του Αξιού ποταμού εις την δεξαμενήν, ήτις κατασκευάζεται πλησίον της Μονής Βλατάδων».

Το 1892, ανοίγονται 5 γεωτρήσεις και άλλες τόσες το 1893, σε έκταση που αγόρασε η Εταιρεία στην περιοχή Καλοχωρίου, αφού πρώτα διαπίστωσε ότι τα νερά του Αξιού απλώνονταν υπογείως προς την πλευρά του Θερμαϊκού. Παράλληλα, κατασκευάζει κλειστό αγωγό μήκους 3.043 μ. για τη συλλογή του νερού από τις γεωτρήσεις και τη διοχέτευσή του στη δεξαμενή καθίζησης και καταμέτρησης. Από εκεί, με αγωγό μήκους 3.095 μ., το νερό φτάνει στο Κεντρικό Αντλιοστάσιο, που βρίσκεται 1.800 μ. έξω από την πλατεία Βαρδαρίου. Αυτό το Αντλιοστάσιο είναι σήμερα το διατηρητέο κτίσμα δίπλα από το – επίσης διατηρητέο – εργοστάσιο ΦΙΞ.

Συγχρόνως, κατασκευάζεται και το δίκτυο διανομής και μέσα στο 1893 το νερό της Εταιρείας φτάνει στους καταναλωτές. Το 1892 το αντλιοστάσιο μπορούσε να προωθήσει 3.200 κ.μ. νερό το εικοσιτετράωρο. Το 1896 η ποσότητα ανέβηκε στα 7.520 κ.μ. το 24ωρο. Απ' αυτά, 800 κ.μ. μόνο καταναλώνονται από τους συνδρομητές, ενώ τα υπόλοιπα διανέμονται δωρεάν στις κυβερνητικές σχολές, στα στρατόπεδα, στα νοσοκομεία. Από την αρχή της λειτουργίας της, η Εταιρεία εγκαθιστά κατά μήκος των κύριων αρτηριών της πόλης, ανά 200 μ., κρουνούς για πότισμα και πυρόσβεση και παρέχει δωρεάν το νερό στην Πυροσβεστική Υπηρεσία για την έγκαιρη αντιμετώπιση των πυρκαγιών. Επίσης, μια σημαντική ποσότητα τροφοδοτεί επτά κοινόχρηστες βρύσες, που η Εταιρεία ανήγειρε με δικά της έξοδα. Λογικό είναι να σκεφτεί κανείς ότι οι δωρεάν παροχές είναι προσφορά του Χαμντί προς την πόλη, της οποίας είναι ήδη δήμαρχος από το 1893.

Ο *Φ.τ.Μ.* μας πληροφορεί ότι την 22η Μαΐου 1892, παρουσία του βαλή, του δημάρχου και άλλων επισήμων «...εγένετο η έναρξις των εργασιών της στρώσεως της τροχιοδρομικής γραμμής, ης το προνόμιον εχορηγήθη τω Χαμδή Βέη». Τρείς μήνες αργότερα μαθαίνουμε ότι «...διεκόπησαν αι εργασίαι κατασκευής της τροχιοδρομικής γραμμής», προφανώς προσωρινά, γιατί εννιά μόλις μήνες αργότερα, στις 29 Μαΐου 1893, διαβάζουμε ότι «με ιδιαιτέραν χαράν, αλλά και φόβον, εδέχθη ο λαός την έναρξιν της κυκλοφορίας των ιππηλάτων τροχιοδρόμων».[31]

Στις 18 Σεπτεμβρίου 1889, ο Χαμντί υπογράφει σύμβαση με την Οθωμανική Κυβέρνηση, με την οποία του παραχωρείται, για 35 χρόνια, το προνόμιο της κατασκευής και εκμετάλλευσης ιπποτροχιοδρόμου στη Θεσσαλονίκη. Στόχος του έργου του πρώτου τραμ είναι η μεταφορά επιβατών και εμπορευμάτων «...από του Σιδηροδρομικού Σταθμού, διερχομένου διά της οδού της πύλης του Βαρδάρ, διά του Λευκού Πύργου, εκείθεν διά της οικίας του Κερίμ Εφέντη και εκτεινομένου μέχρι του μύλου Αλλατίνι, έχοντας διακλαδώσεις» (Άρθρο 1). Ο Χαμντί αναλαμβάνει την υποχρέωση να αρχίσει τα έργα μέσα σε ένα χρόνο και να τα τελειώσει μέσα σε ενάμιση χρόνο από την έγκριση των σχεδίων, αφού πρώτα συστήσει Ανώνυμη Εταιρεία.[32] Η Οθωμανική Εταιρεία Τροχιοδρόμων Θεσσαλονίκης ιδρύεται το 1892 και έχει έδρα τη Θεσσαλονίκη. Το κεφάλαιό της ανέρχεται σε 1.500.000 φράγκα και οι μέτοχοι είναι όλοι Βέλγοι, κάτοικοι Βρυξελλών.

Στην αρχή το δίκτυο αποτελείται από δύο μόνο γραμμές. Η πρώτη (5.231 μ.) πηγαίνει από την πλατεία Ολύμπου (Ελευθερίας) μέχρι το προάστιο των Εξοχών, η δε δεύτερη (3.631 μ.) από το σημερινό δημαρχείο διέσχιζε την Εγνατία, έστριβε την 26η Οκτωβρίου και στο γεφυράκι της «Βιλ», που βρισκόταν μπροστά στο σημερινό Δικαστικό Μέγαρο, διχοτομούνταν. Η μια κατέληγε στον Σιδηροδρομικό Σταθμό, η δε άλλη στον δημοτικό κήπο του Μπες Τσινάρ. Μια τρίτη γραμμή, κατά μήκος της λεωφόρου Χαμιντιέ, θα εγκαινιαστεί μετά το 1900.

Τα ιππήλατα τραμ κινούνταν σε σιδηροτροχιές που είχαν εισαχθεί αδασμολόγητα από το Βέλγιο, όπως και τα 45 πρώτα βαγόνια. Για την έλξη των τραμ η Εταιρεία είχε αποκτήσει 120 άλογα ρώσικα και ουγγαρέζικα, που χρησιμοποιούνταν ανά δύο. Οι αποθήκες υλικού και οι στάβλοι βρίσκονταν στα δυο άκρα της πόλης, κοντά στο Μπες Τσινάρ

27 Μ. Αναστασιάδου (βλ. σημ. 7), σ. 217.

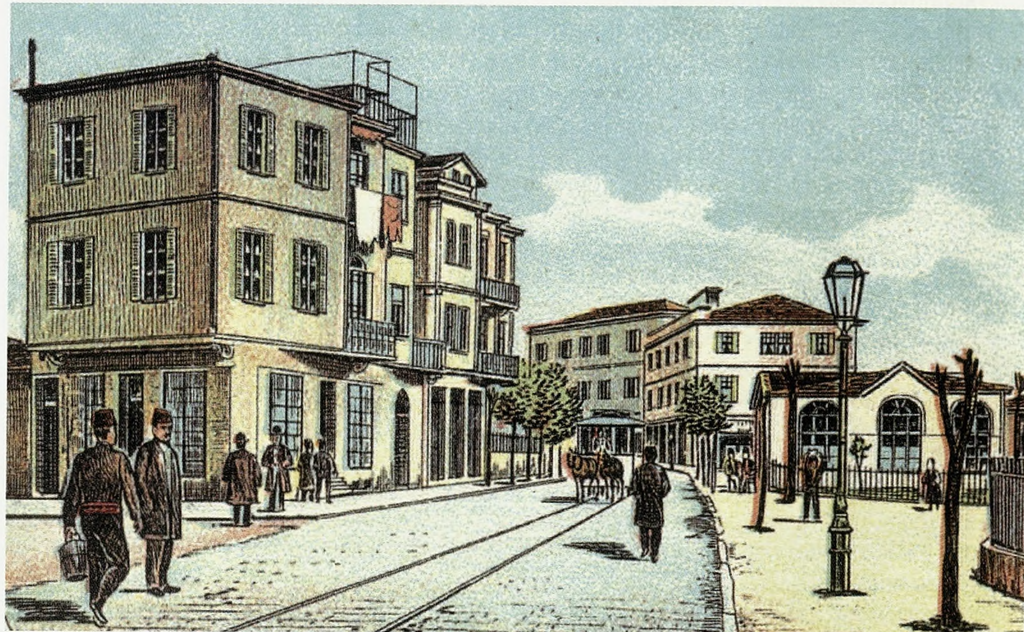
28 Κώστας Τομανάς, *Χρονικό της Θεσσαλονίκης, 1875–1920*, εκδ. Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 59.

29 Όλγα Τραγανού - Γ. Ταμιωλάκης, «Από την αρχική μελέτη εγκατάστασης του δικτύου ύδρευσης στη Θεσσαλονίκη στα τέλη του 19ου αιώνα. Σχόλια σε δύο σχέδια», Επιστημονική Επετηρίδα Δήμου Θεσσαλονίκης, Κ.Ι.Θ., 1981, σ. 598, σημ. 4.

30 Ο Τούρκος περιηγητής Εβλιγιά Τσελεμπή, που επισκέφθηκε την πόλη το 1668, αναφέρει ότι υπήρχαν 3.060 πηγάδια.

31 Κ. Τομανάς (βλ. σημ. 28), σσ. 98, 100, 104.

32 Μιχ. Τρεμόπουλος, «Η Θεσσαλονίκη των τραμ», περ. *Ταμαρίξ*, τχ. 1 (1997).



Η αρχή της οδού προς το Μπες Τσινάρ (σημερινή 26ης Οκτωβρίου) με το ιππήλατο τραμ.

Ο Ιταλός αρχιτέκτονας Pietro Arrigoni, που φθάνει στη Θεσσαλονίκη το 1890, κατασκευάζει το 1894 τον σιδηροδρομικό σταθμό των Ανατολικών Σιδηροδρόμων, καθώς και την κομψή προβλήτα μπροστά στο ξενοδοχείο Όλυμπος, στη σημερινή πλατεία Ελευθερίας, που εγκαινιάζεται στις 7 Ιουλίου 1896. Το έργο περιλάμβανε πολλαπλές θέσεις απόβασης, γενική πλακόστρωση με μάρμαρα και δυο πανέμορφα κιόσκια σε μαυριτανικό στυλ, που διακοσμούσαν την είσοδο. Επίσης, αναμορφώνεται ο κήπος του Μπες Τσινάρ και αντικαθίσταται η ξύλινη αποβάθρα του Τελωνείου με μεταλλική.

και απέναντι στον Λευκό Πύργο. Μετά παρέλευση τριετίας οι αποθήκες, οι στάβλοι και τα γραφεία μετακινήθηκαν από τον Λευκό Πύργο στο Ντεπό, αφού με την κατασκευή της γέφυρας στον χείμαρρο Μπουγιούκ Ντερέ (στάση Γεωργίου) οι γραμμές επεκτάθηκαν μέχρι το Ντεπό. Μπορεί οι Θεσσαλονικείς να δυσκολεύτηκαν να προσαρμοστούν με το τρεχούμενο νερό ή το φωταέριο, η δημοτικότητα όμως του τραμ φαίνεται να είναι χωρίς προηγούμενο. Το 1893 οι επιβάτες ήταν 780.000, το 1894 ανήλθαν σε 2.750.000 και το 1895 σε 3.654.000. Το 1900, ο αριθμός των επιβατών υπερβαίνει τους 10.000 την ημέρα, όπως δηλώνει σε συνέντευξή του ο διευθυντής της Εταιρείας.

Όταν ο Χαμντί αναλαμβάνει την προεδρία της Δημαρχίας, η οικονομική της κατάσταση είναι ασταθής, αν όχι «δυσχερής». Όμως, από την πρώτη κιόλας μέρα του διορισμού του, οι άνεμοι πνέουν ούριοι για τον νέο δήμαρχο. Ο μέγας βεζίρης του αναθέτει τη διαχείριση της προσωπικής του περιουσίας. Εκλέγεται μέλος του διοικητικού συμβουλίου της σιδηροδρομικής γραμμής Αλεξανδρούπολης-Θεσσαλονίκης και ο γιος του, Οσμάν Αντίλ, τον Ιούνιο του 1896, εκλέγεται μέλος του διοικητικού συμβουλίου της Εταιρείας Τροχιοδρόμων.

Ο Χαμντί μεταφέρει την επαγγελματική του πείρα στον δήμο, ο οποίος επί της θητείας του λειτουργεί ως επικερδής επιχείρηση: δανείζεται, κατασκευάζει, πουλάει, αυξάνει τις προσόδους του και τις επενδύσεις, κτίζει δημοτικά κτίρια, διαφημίζεται. Παρόλο που «το δημοτικό συμβούλιο διαθέτει κατ' έτος μόνο 400.000 φράγκα, τα διαχειρίζεται συνετά. Τα διάπυλα τέλη και οι φόροι αυξάνουν ακατάπαυστα τον δημοτικό προϋπολογισμό, ο οποίος, τα τελευταία χρόνια, καταλήγει να ξεπεράσει τα 800.000 φράγκα. Ο νέος δήμαρχος γίνεται κάτι σαν στήριγμα της Θεσσαλονίκης».[33]

33 Π. Ριζάλ (βλ. σημ. 9), σ. 163.



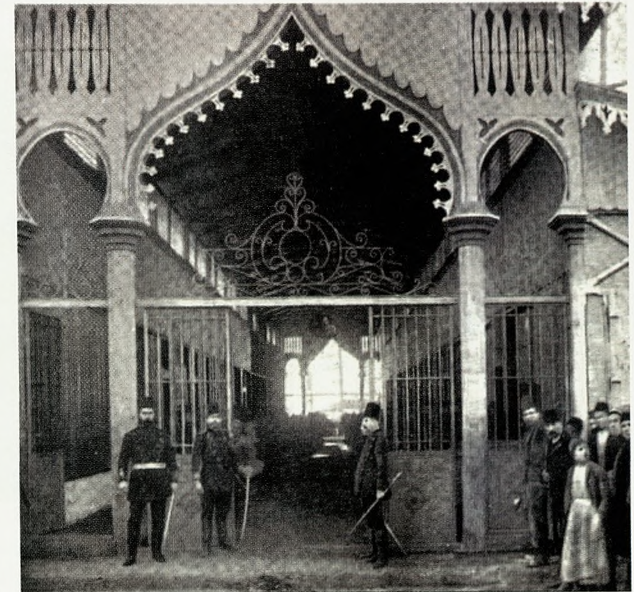
Η αποβάθρα μπροστά από την πλατεία Ελευθερίας.

Συνάπτει «δημαρχιακό δάνειο» ύψους 60.000 τουρκικών λιρών και αναλαμβάνει την τεράστια επιχείρηση «να στολίσει και να εξωραΐσει την πόλη, να χαράξει νέους δρόμους και να αγοράσει πλοιάρια για να μεταφέρει τις βρομιές μακριά από τον αστικό χώρο».[34] Ο στολισμός της πόλης με αρχιτεκτονικές κατασκευές σε σημεία που φθάνουν οι ταξιδιώτες αποτελεί μια από τις προτεραιότητές του.

Ο Ιταλός αρχιτέκτονας Pietro Arrigoni, που φθάνει στη Θεσσαλονίκη το 1890, κατασκευάζει το 1894 τον σιδηροδρομικό σταθμό των Ανατολικών Σιδηροδρόμων, καθώς και την κομψή προβλήτα μπροστά στο ξενοδοχείο Όλυμπος, στη σημερινή πλατεία Ελευθερίας, που εγκαινιάζεται στις 7 Ιουλίου 1896. Το έργο περιλάμβανε πολλαπλές θέσεις απόβασης, γενική πλακόστρωση με μάρμαρα και δυο πανέμορφα κιόσκια σε μαυριτανικό στυλ, που διακοσμούσαν την είσοδο.[35] Επίσης, αναμορφώνεται ο κήπος του Μπες Τσινάρ και αντικαθίσταται η ξύλινη αποβάθρα του Τελωνείου με μεταλλική.

Μέσα στο 1896 το δημαρχιακό συμβούλιο ασχολήθηκε με τη διάνοιξη και διαπλάτυνση οδών (σημερινές Συγγρού, Δημητρίου Πολιορκητή, Εγνατία, κατά 12 μέτρα), την επιδιόρθωση και δεντροφύτευση των πεζοδρομίων στους περισσότερους δρόμους της πόλης, την τοποθέτηση δίγλωσσων (τουρκικά και γαλλικά) πινακίδων στις κύριες οδικές αρτηρίες, καθώς και αριθμών στα σπίτια και στα μαγαζιά. Ακόμη, την εγκατάσταση νέων φανοστατών φωταερίου, που έφθασαν τους 400, το κατάβρεγμα των κεντρικών οδών από το 1897 και τη δημιουργία ενός κήπου ανατολικά του Λευκού Πύργου.[36]

Σημαντική, επίσης, κατασκευή ήταν η αποβάθρα με την επιβλητική είσοδο, γνωστή ως Πύλη Ντιβάν Χανέ, γιατί στον Λευκό Πύργο έδρευε ο ντιβάν εφέντης. Ήδη από το 1895 είχαν ιδρυθεί τα θαλάσσια λουτρά του Λευκού Πύργου, ενώ το 1906, με τα υλικά των κατεδαφισμένων ανατολικών τειχών, κτίζεται ένα διώροφο κτίριο που περιβάλλεται από κήπο και περιλαμβάνει καφενείο, εστιατόριο, ζαχαροπλαστείο, αίθουσα χορού, θέατρο, ανοιχτό κινημα-



Δημοτική Ψαραγορά.

34 Αλ. Γερολύμπου - Βασ. Κολώνας, «Μια κοσμοπολίτικη πολεοδομία», στο συλλογικό έργο *Θεσσαλονίκη 1850–1918*, εκδ. Εκάτη, 1994, σ. 180.

35 Γ. Μέγας - Μ. Ανδριωτάκης, *Θεσσαλονίκη 1896*, εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 128.

36 Γ. Μέγας - Μ. Ανδριωτάκης, ό.π., σ. 169.



Τα σκεπαστά της Σαμπρί Πασά (Βενιζέλου).



Η αποβάθρα του Λευκού Πύργου.



Τα Δημοτικά Σφαγεία.

τογράφο, καμπαρέ, πολυτελές κουρείο και το περίφημο καζίνο του Λευκού Πύργου.[37] Πρόκειται για πολυσχιδή επιχείρηση που τη διαχειρίζεται ο δήμος της πόλης.

Το 1895 ανεγείρεται η Δημοτική Ψαραγορά σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα για τις σκεπαστές αγορές και με στοιχεία ισλαμικής αρχιτεκτονικής στην όψη. Είχε 21 καταστήματα και βρισκόταν στην παραλία, στη θέση της καμένης στα 1889 Ψαραγοράς, όπου, μετά την κατεδάφισή της στα 1908, κτίσθηκε το ξενοδοχείο Σπλέντιτ. Επίσης, «λαμπρά κατασκευάζεται η επιστέγασις της οδού Σαμπρί πασά, προσθέτουσα πολύν τον κόσμον εις την αγοράν της πόλεώς μας». Ακόμη, στη θέση όπου βρισκόταν το καμένο Γενί Χαν, δίπλα στο επίσης καμένο Γαλλικό θέατρο, κτίζεται Τηλεγραφείο-Ταχυδρομείο. Τον Οκτώβριο του 1896 αποφασίζεται από το δημαρχιακό συμβούλιο η κατεδάφιση των παλαιών σφαγείων και η κατασκευή νέων. Τα νέα Δημοτικά Σφαγεία ανεγείρονται σε παραθαλάσσια περιοχή, δυτικά του κήπου Μπες Τσινάρ, και ολοκληρώνονται μέσα στο 1897. Η κεντρική αίθουσα του κτιρίου χωρούσε 350 ζώα, που σφάζονταν σε 10 ρείθρα. Το έργο κόστισε 3.000 τουρκικές λίρες.

Τον Ιούλιο του 1896, η Σουλτανική Περιουσία, μέσω του Υπουργείου της, αναθέτει στον Γάλλο υπήκοο Έντμοντ Μπαρτισόλ την κατασκευή λιμενικών εγκαταστάσεων. Η εταιρεία που ιδρύεται, υπό την επωνυμία Οθωμανική Εταιρεία Κατασκευής του Λιμένα Θεσσαλονίκης, αναλαμβάνει «...να αρχίσει τις εργασίες μέσα σε 12 μήνες και να τις τελειώσει σε 5 χρόνια, από τη χρονολογία του αυτοκρατορικού ιραντέ», δηλαδή στα μέσα Ιουνίου 1901. Παρόλο που ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897 καθυστερεί την έναρξη των εργασιών, οι οποίες αρχίζουν τον Ιούλιο του 1898, μεγάλο μέρος των εγκαταστάσεων θα τελειώσει το 1901 και η Εταιρεία θα μπορέσει να αρχίσει την εκμετάλλευση του λιμανιού από τον Ιανουάριο του 1902. Παράλληλα, η Δημαρχία αρχίζει διαπραγματεύσεις με την Εταιρεία για τη διαπλάτυνση της προκυμαίας κατά 12 μέτρα και σε όλο το μήκος της (1.200 μ.), από την πλατεία Ελευθερίας έως τον Λευκό Πύργο. Στις 8 Ιουνίου 1899, η *Journal de Salonique* (στο εξής: *J.d.S*) δημοσιεύει δήλωση του Μπαρτισόλ, με την οποία πληροφορεί τους αναγνώστες ότι δέχτηκε να αναλάβει το έργο της προκυμαίας «για να κερδίσει τη συμπάθεια των Θεσσαλονικέων». Τον Δεκέμβριο του 1903 εγκαινιάζονται επίσημα οι εργασίες διαπλάτυνσης με υλικό που προήλθε από την κατεδάφιση των ανατολικών τειχών.

Μέχρι την πυρκαγιά του 1890, μόνο μερικές περιοχές του κέντρου και κύριοι οδικοί άξονες είναι βατοί. Οι περισσότεροι δρόμοι έξω από το κέντρο της πόλης είναι χωματόδρομοι και, με την πρώτη βροχή, η λάσπη κυριαρχεί. Σύμφωνα με την *J.d.S.* της 19ης Φεβρουαρίου 1900, το κόστος για τη λιθόστρωση όλων των δρόμων είναι οικονομικά δυσβάσταχτο, αφού εκτιμάται στο ένα εκατομμύριο γαλλικά φράγκα. Όμως στο τέλος Σεπτεμβρίου 1899, το δημαρχιακό συμβούλιο, υπό την προεδρία του Χαμντί, αρχίζει να εξετάζει το πραγματοποιήσιμο και την βιωσιμότητα ενός τέτοιου σχεδίου. Η οδός των Πύργων (Β. Όλγας) θα στρωθεί με κυβόλιθους μόλις το 1904, ενώ ο φωτισμός της συνοικίας με φωταέριο προηγείται κατά μια δεκαετία.

Σύμφωνα με τον Π. Ριζάλ, αλλά και την Μ. Αναστασιάδου, η ίδρυση της Εταιρείας Φωταερίου φέρει κι αυτή τη σφραγίδα του Χαμντί, ίσως γιατί ήταν βελγικών συμφερόντων, με τα οποία ήταν συνδεδεμένος. Χάρη στον δυναμισμό του, ο φωτισμός των δημοσίων χώρων εξαρτάται κυρίως από το δημοτικό συμβούλιο, ενώ η Εταιρεία προμηθεύει απλώς την πρώτη ύλη. Αλλά και στην Εταιρεία Υδάτων, ως εκπρόσωπος του δήμου, αναμειγνύεται δραστήρια επιτυγχάνοντας τη μείωση της τιμής του νερού για το πότισμα των κήπων και τη δωρεάν παροχή νερού σε δημόσιες κρήνες, κυβερνητικά κτίρια, ευαγή ιδρύματα και Πυροσβεστική Υπηρεσία. Την ίδια κοινωνική πολιτική ασκεί και με την Εταιρεία Τροχιοδρόμων, προσφέροντας στους μαθητές και στους διδάσκοντες ειδική μειωμένη τιμή μετακίνησης. Ακόμη, το 1896, ο Δήμος εισήγαγε από τις Βρυξέλλες μεγάλη ποσότητα εμβολίων κατά της διφθερίτιδας για να χορηγηθούν στους άπορους κατοίκους όλων των κοινοτήτων.

Στα τέλη του 19ου αιώνα, τα νοσοκομεία παραμένουν λιγοστά και δεν επαρκούν για να καλύψουν τις ανάγκες των κατοίκων. Στα 1896 λειτουργούσαν τέσσερα νοσοκομεία: το Θεαγένειο της ελληνικής κοινότητας, το ιταλικό Βασίλισσα Μαργαρίτα, που ήταν έργο του Pietro Arrigoni και εγκαινιάστηκε τον Νοέμβριο του 1894, ο Άγιος Παύλος στην οδό Φράγκων και το Οθωμανικό Στρατιωτικό Νοσοκομείο πίσω από το Γ' Σώμα Στρατού. Το 1904 εγκαινιάστηκε το Δημοτικό Νοσοκομείο (σημερινό Άγιος Δημήτριος), το 1907 το εβραϊκό νοσοκομείο Χιρς (Ιπποκράτειο), που κτίσθηκε με δωρεά της βαρόνης Κλάρας Χιρς, ενώ τον ίδιο χρόνο θεμελιώνεται το Ρωσικό νοσοκομείο στην οδό Αλ. Παπαναστασίου, και τον επόμενο ιδρύεται εβραϊκό ψυχιατρείο στη συνοικία Χιρς, κοντά στον παλιό Σταθμό.

Την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και την πρώτη του 20ου, η Οθωμανική Θεσσαλονίκη προικίζεται με μια σειρά οικοδομημάτων δημοσίου χαρακτήρα, αλλά και ιδιωτικού. Στο τέλος της δεκαετίας του 1880 κτίζεται η Δημόσια Προπαρασκευαστική Σχολή Ινταντιέ (παλαιό κτίριο του Α.Π.Θ.) στην οδό Χαμιντιέ. Το 1894 κτίζεται το Διοικητήριο, το 1897–1898 η καθολική εκκλησία στην οδό Φράγκων και η συναγωγή Μπέτ Σαούλ στη συνοικία Χαμιντιέ, το 1900–1901 το κτίριο του Γ' Σώματος Στρατού, το 1902 οι μύλοι Αλλατίνι, που είχαν καεί το 1898, το 1902–1903 το Γενί Τζαμί (παλιό Αρχαιολογικό Μουσείο) των εξισλαμισμένων Εβραίων και η Αρμένικη εκκλησία, το 1895 η βίλα Αλλατίνι (σημερινή Νομαρχία) και πολλές βίλες στην περιοχή Πύργων. Όλα τα παραπάνω δημόσια κτίρια και πολλά ιδιωτικά ήταν έργα του Ιταλού αρχιτέκτονα Βιταλιάνο Ποζέλλι.

Στην ίδια εικοσαετία κάνουν την εμφάνισή τους και οι πρώτες σοβαρές βιομηχανίες. Αναφέραμε ήδη το εργοστάσιο φωταερίου και τα Σφαγεία στην περιοχή Μπες Τσινάρ. Στην ίδια περιοχή ιδρύεται η νηματουργεία Τόρρες-Μιζραχί το 1886, ενώ το 1879 υφίσταται η νηματουργεία Σάιας στην παραλία, γωνία με την οδό Άγίας Σοφίας. Το 1894 ιδρύεται το Ζυθοποιείο «Όλυμπος» των Αλλατίνι-Μιζραχί-Φερνάντεζ και το 1909 το Ζυθοποιείο «Νάουσα», πάντα στην περιοχή του Μπες Τσινάρ. Στην ίδια περιοχή, το 1905 ιδρύεται η ΒΙΛΚΑ, το 1908 τα βυρσοδεψεία Νούσια, ενώ το 1901 λειτουργούν τα πολυκαταστήματα Ορόσντι-Μπάκ, το Στάϊν και Τίριγγ. Παράλληλα, νέα υποκαταστήματα τραπεζών συμπληρώνουν τα ήδη υπάρχοντα: το 1899 η Τράπεζα Μυτιλήνης, το 1905 η Τράπεζα Βιομηχανικής Πίστεως και η Τράπεζα Ανατολής και το 1907 η Τράπεζα Αθηνών.

Οι αστικές υποδομές βελτιώνονται περισσότερο με την ηλεκτροκίνηση των ιππήλατων τραμ το 1907, ενώ το 1906 καραβάκια εκτελούν την ακτοπλοϊκή συγκοινωνία από τον κή-

37 Δημήτριος Τσιρόγλου, *Ο Λευκός Πύργος*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2000, σ. 161.



Η Αρμένικη εκκλησία.



Το Γενί τζαμί.

πο του Μπες Τσινάρ μέχρι τους μύλους Αλλατίνι. Το 1908 ο εξηλεκτρισμός της πόλης γίνεται πραγματικότητα.

Οι περισσότεροι μελετητές αναφέρουν ότι ο Χαμντί μπέης υπήρξε δήμαρχος επί μία δεκαπενταετία, από τον Μάρτιο του 1893 έως την 11η Ιουλίου 1908, όταν, μετά την επανάσταση των Νεότουρκων, καθαιρέθηκε γιατί θεωρήθηκε άνθρωπος του παλαιού καθεστώτος. Η αλήθεια είναι ότι μέσα σ' αυτό το διάστημα των 15 ετών υπήρξαν κι άλλοι δήμαρχοι. Στις εκλογές της 24ης Φεβρουαρίου 1896 ήταν δήμαρχος ο Αβδούλ Κερίμ εφέντης, ο οποίος επανεξελέγη και παρέμεινε στη θέση του τουλάχιστον μέχρι το τέλος του 1896, παρά τις παραιτήσεις του στις 28 Μαΐου και στις 2 Νοεμβρίου, που δεν έγιναν αποδεκτές. Επίσης, για το 1903 αναφέρεται ως δήμαρχος ο Χουλουσί μπέης και το 1907 ο ντονμές Μεχμέτ Καπαντζή, ο ιδιοκτήτης της βίλας όπου στεγάστηκε η Πολιτιστική Πρωτεύουσα '97, έργο του αρχιτέκτονα Pietro Arrigoni. Στις εκλογές του Φεβρουαρίου του 1908 εκλέχτηκε δήμαρχος ο Οσμάν Αδήλ μπέης (Οσμάν Σαΐτ Ιμπραήμ Χακή), που παραιτήθηκε μετά από λίγους μήνες, για να θέσει υποψηφιότητα στις εκλογές για το Οθωμανικό κοινοβούλιο. Τον αντικατέστησε για λίγο ο Χουλουσί μπέης και μετά τις βουλευτικές εκλογές επανήλθε και παρέμεινε ως δήμαρχος μέχρι την 18η Αυγούστου 1916, χωρίς να αντικατασταθεί από τις Ελληνικές Αρχές για καθαρά πολιτικούς λόγους. Ο ίδιος χρημάτισε δήμαρχος της πόλης και από το 1920 μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1922.

Η δημαρχιακή θητεία του Χαμντί μπέη υπήρξε ιδιαίτερα επιτυχής. Όπως διαπιστώνει ο Π. Ριζάλ: «Μια φιλική διοίκηση, ένας οργανωμένος δήμος, σιδηρόδρομοι που απλώνονται ακτινωτά προς όλες τις κατευθύνσεις: ιδού οι επαρκείς συνθήκες που έδωσαν στη Θεσσαλονίκη μια γοργή και σφριγηλή ανάπτυξη. Μέσα σε λιγότερο από μισό αιώνα, ο πληθυσμός της πόλης τριπλασιάζεται. Γύρω στα 1865 ήταν μόλις 50.000 ψυχές, το 1880 ανέρχεται σε 90.000 και έπειτα από δεκαπέντε χρόνια σε 120.000».[38]

Και αυτή η ανάπτυξη, ο εξωραϊσμός της πόλης και η βελτίωση της ποιότητας της ζωής των κατοίκων της Θεσσαλονίκης, οφείλεται κατά πολύ μεγάλο μέρος στον δραστήριο και οραματιστή δήμαρχό της Ahmed Hamdi Bey Galizade.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ
Η παρούσα εργασία βασίστηκε κατά μεγάλο μέρος:
1. Σε πολλά άρθρα της καθηγήτριας του Α.Π.Θ., Αλ. Καραδήμου-Γερόλυμπου.
2. Στο βιβλίο της Μερ. Αναστασιάδου, *Θεσσαλονίκη 1830-1912*, εκδ. Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα 2008, και
3. Στο βιβλίο των Γ. Μέγα - Μ. Ανδριωτάκη, *Θεσσαλονίκη 1896*, εκδ. Ζήτρος, Θεσσαλονίκη 2004.

38 Π. Ριζάλ (βλ. σημ. 9), σ. 160.



του **Γιάννη Καρατζόγλου**
οικονομολόγου

Όψεις της βιομηχανίας της Θεσσαλονίκης (1953-1954) μέσα από μια δημοσιογραφική έρευνα



Σαν εισαγωγή: «Η ζωή ξαναρχίζει και πάλι»[1]

Όταν έκλεινε η ταραγμένη δεκαετία 1940–1950, οι κάτοικοι της Θεσσαλονίκης, ντόπιοι και επήλυδες, δηλαδή όλες μαζί οι παραγωγικές δυνάμεις της πόλης, βρέθηκαν να προσπαθούν να ξεπεράσουν τα προηγηθέντα πάθη, για να αποδυθούν στον αγώνα επιβίωσης και επούλωσης των πληγών, με αποτέλεσμα στη συνέχεια την επανασύνταξη ενός κοινωνικού ιστού που είχε βίαια διαταραχθεί από τα ιστορικά γεγονότα. Το κενό των 60.000 εβραίων κατοίκων της, που χάθηκαν στα γερμανικά κρεματόρια, κόντευε να καλυφθεί από έναν ίσο αριθμό ανταρτόπληκτων ή σεισμόπληκτων, που κατέφθασαν από τις άλλες πόλεις της Ελλάδας και εγκαταστάθηκαν στην πόλη. Η ζωή αποκάλυπτε τις ανάγκες της, απαιτούσε τρόφιμα, είδη ένδυσης, υπόδησης και μια σειρά πρωτογενών αγροτικών αλλά και μεταποιημένων προϊόντων. Η αγορά της πόλης όφειλε να ανταποκριθεί στην όποια ζήτηση κι έτσι, ιδίως από το 1950 και μετά, η τοπική βιοτεχνική και βιομηχανική δραστηριότητα άρχισε να ανθίζει.

Μετά τον Οκτώβριο του 1952 και τον σχηματισμό της αυτοδύναμης κυβέρνησης Παπάγου, η λέξη «ανασυγκρότηση» αποτέλεσε το κυρίαρχο σύνθημα, το «μότο» της κυβέρνησης και όλων των παραγωγικών φορέων της χώρας, που κορυφώνεται με την ανακήρυξη ενός από τα επόμενα έτη ως «έτους βιομηχανίας» και τον κατοπινό ορισμό του μεγαλύτερου περιπτέρου της Διεθνούς Έκθεσης Θεσσαλονίκης, ως «Περιπτέρου της Βιομηχανίας». Το «σχέδιο Μάρσαλ», που προοριζόταν να βοηθήσει την ανασυγκρότηση βιομηχανικών μονάδων, χάθηκε μέσα στους δαιδάλους του αθηνοκεντρικού κράτους και καθόλου δεν ακούμπησε τη Θεσσαλονίκη, ενώ η αναπροσαρμογή της ισοτιμίας του νομίσματος από τον Μαρκεζίνη, τον Μάρτιο του 1953, διπλασίασε εν μία νυκτί τις δραχμικές υποχρεώσεις όλων όσοι είχαν δανειστεί σε δολάρια για την αγορά μηχανολογικού εξοπλισμού, αλλά και τις εισπράξεις των (ελάχιστων) εξαγωγέων.




Έτσι, στη βομβαρδισμένη από τους Ιταλούς το '40 πόλη, την πόλη της Γκεστάπο και της Κομμαντατούρ, την πόλη του Δάγκουλα, του Πούλου και των Ταγμάτων Ασφαλείας του 1943–1944, την πόλη των τραίνων του Μπιρκενάου και του Άουσβιτς, την πόλη που ήταν ο τόπος δολοφονίας του Μοίραρχου Δημήτρη Κουφίτσα από την ΟΠΛΑ των φανατικών κομμουνιστών (1946) και του Γιάννη Ζεύγου από φανατικούς δεξιούς παρακρατικούς (1947), την πόλη του δολοφονημένου Αμερικανού δημοσιογράφου Τζορτζ Πολκ (1947), την πόλη που βομβάρδισε το κανόνι των ανταρτών, τον Φεβρουάριο του 1948, η ζωή «ξεκίνησε πάλι» με κινητήρια δύναμη την αγορά.[2]

«Ο *Ελληνικός Βορράς* στους τόπους της εργασίας»

Στο άρθρο αυτό θα δούμε μια εικόνα, μια φωτογραφική αποτύπωση της βιομηχανίας της Θεσσαλονίκης, όπως παρουσιάστηκε σε μια έρευνα δημοσιογράφων της εφημερίδας *Ελληνικός Βορράς*, με τίτλο «Ο *Ελληνικός Βορράς* στους τόπους της εργασίας», που ξεκίνησε τον Οκτώβριο του 1953 και κράτησε μέχρι τις αρχές του 1954. Ο λόγος για τον οποίο πραγματοποιήθηκε (;) η έρευνα αυτή δεν είναι γνωστός, υπό την έννοια ότι δεν υπήρξε ένα κεντρικό κείμενο από πλευράς των δημοσιογράφων ή του εκδότη, ο οποίος περιορίζεται μόνο στην αναγγελία από τις σελίδες της εφημερίδας, πολλές ημέρες νωρίτερα, για την έναρξη αλλά και τη δημοσίευση της έρευνας. Αλλά ούτε και μετά το πέρας της δημοσιεύτηκε από τους ερευνητές κάποιο επιλογικό κείμενο, με συμπεράσματα ή γενικές επισημάνσεις.

Η έρευνα επεκτάθηκε σε 55 μεταποιητικές κυρίως επιχειρήσεις της Θεσσαλονίκης και συνοδευόταν σχεδόν πάντα από φωτογραφικό υλικό της παραγωγικής διαδικασίας, μερικές φορές των επιχειρηματιών και άλλοτε των εργατών που χειρίζονταν διάφορα μηχανήματα. Αν και, όπως προκύπτει από τον αριθμό των επιχειρήσεων που επισκέφτηκαν οι δημοσιογράφοι, δεν παρουσιάστηκε το σύνολο της βιομηχανικής δραστηριότητας στην πόλη την εποχή εκείνη (για διάφορους λόγους, ένας από τους οποίους ήταν η άρνηση ορισμένων επιχειρηματιών να επιτρέψουν την είσοδο των δημοσιογράφων στις εγκαταστάσεις τους), ωστόσο σήμερα, πενήντα έξι χρόνια μετά, μας δίνει μια χαρακτηριστική εικόνα της μετά τη δεκαετία του 1940–1950, τότε που η οικονομική ανάκαμψη στην πόλη έκανε τα πρώτα της βήματα, αυτά που στα επόμενα χρόνια θα οδηγούσαν στη εκβιομηχάνιση της περιοχής.

Όπως προαναφέρθηκε, οι 55 αυτές μονάδες δεν αποτελούν το σύνολο της βιομηχανικής παρουσίας στη Θεσσαλονίκη την εποχή εκείνη. Δεν περιλαμβάνονται μεγάλες ή μικρότερες, αλλά σημαντικές μονάδες της περιοχής, οπότε είναι προφανές ότι η εικόνα της βιομηχανικής ανάπτυξης που παρουσιάζει η έρευνα δεν είναι πλήρης. Ωστόσο, μεγάλη σημασία έχει η παράθεση, η παρουσίαση (έστω και με απλό, δημοσιογραφικό τρόπο, χωρίς αριθμητικά στοιχεία, όπως π.χ. πωλήσεων, κερδών/ζημιών, πιθανών εξαγωγών κ.λπ.) και ο ιδιότυπος σχολιασμός των δημοσιογράφων της εποχής για τις ιδιαιτερότητες κάθε επιχείρησης. Αλλά μεγαλύτερη σημασία έχει, σε εποχές αποβιομηχάνισης σαν τις σημερινές, να ανατρέξουμε σε εκείνες τις βιομηχανικές μονάδες που δώσανε δουλειά στο – ούτως ή άλλως μικρό τότε – βιομηχανικό προλεταριάτο της Θεσσαλονίκης, να θυμηθούμε τα ονόματα εκείνων των επιχειρηματιών και τις προσπάθειές τους, ιδίως όμως να καταγράψουμε πόσες από τις μεταποιητικές επιχειρήσεις των αρχών του 1950 επέζησαν μέχρι τις μέρες μας, άλλοτε με διαδοχή, άλλοτε μετά από εξαγορά, άλλοτε μετά από μετεγκατάσταση σε άλλον τόπο.

Θα ξεκινήσουμε την απαρίθμηση κατά βιομηχανικό κλάδο, όπως αυτός κωδικοποιήθηκε από την ΕΣΥΕ το 2003 (ΣΤΑΚΟΔ 03).

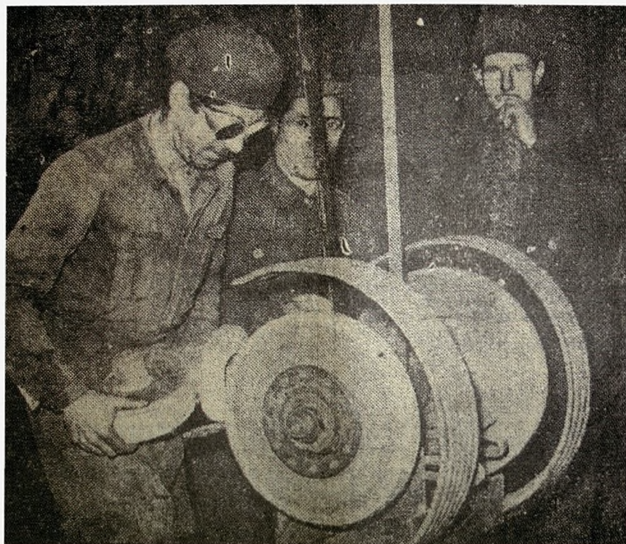



Στον κλάδο 15, «Βιομηχανία τροφίμων», παρουσιάστηκαν με χρονολογική σειρά οι εξής 15 μονάδες:

- Το «Εργοστάσιον Κονσερβοποιίας ΖΑΝΑΕ» (*«του κ. Νίκογλου»*).
- Η Βιομηχανία ζυμαρικών της «ΑΒΕΖ» (*«ιδρυθείσα από τον Γεώργιον Μήκαν»*).
- Η κοιν/ξία «ΒΙΟΖΑΧ» (*η βιοτεχνία των ζαχαρωδών* των Βασιλειάδη & Φλωρά κ.ά.)
- Το εργοστάσιο της «Ελαιουργικής».
- Η «Κοιν/ξία ΜΕΖΑΠ-Χαΐτογλου Αφοί», των Πλιάγκα, Καστρίτση και Χαΐτογλου.
- Η Αλευροβιομηχανία των Αδελφών Χατζηγιαννάκη.
- Η Αλευροβιομηχανία των Κ. Χολέβα & Υιού.
- (Αναφορά) στην Αλευροβιομηχανία των Αδελφών Βαλτσάνη.
- Η μακαρονοποιία Β. Ελλάδος «ΜΑΚΒΕΛ» (*«που διεδέχθη την βιομηχανίαν ΕΡΜΗΣ»*).
- Η σοκολατοποιία «ΓΚΛΟΡΙΑ», Βασιλειάδης και Σία.
- Η σοκολατοποιία «ΒΙΚΤΩΡΙΑ», Σ. Γαβριήλογλου-Αηδονίδης και Σία.
- Το εργοστάσιο μπισκότων «Ο ΕΡΜΗΣ», των αδελφών Σιδερίδη.
- Το «Εργοστάσιον Ζαχαρωδών ΡΕΑ», των Αδελφών Καραφύλλογου.
- Η «Βιομηχανία Χαλβάδων και Ζαχαρωδών προϊόντων Καπετάνιου».
- Η «Βιομηχανία αλλάντων Χατζηγιάννη και Πασσιά».

Στους κλάδους 17 και 18, «Παραγωγή Κλωστοϋφαντουργικών υλών και προϊόντων και ειδών ένδυσης», παρουσιάστηκαν οι εξής 15 μονάδες, βαμβακουργίας, κλωστήρια, υφαντήρια και μονάδες πλεκτικής:

- Το «Εργοστάσιον επεξεργασίας Ιούτης της ΒΙΛΚΑ».
- Το εργοστάσιο της Α.Ε.Β. εταιρείας «ΣΙΖΑΛ».
- Το *«υφαντουργικό μεγαθήριο»* ΥΦΑΝΕΤ.
- Η «Βαμβακουργία Γρ. Τσίτση και Υιών».
- Η «Κορδελλοποιία Ι. Καζάζη και Υιών».
- Η «Κλωστοϋφαντουργία Ι. Πιερράκου Α.Ε.».
- Το εργοστάσιο κουβερτών και υφασμάτων «ΡΩΞΑΝΗ».
- Η Καλτσοποιία των Αδελφών Λαζαρίδη.
- Η κλωστοϋφαντουργία των Αδελφών Κουλιστανίδη.
- Τα «Υφαντήρια Θεσσαλονίκης», Ι.Ε. Πράσσα.
- Η «Μακεδονική Βιομηχανία Βάμβακος Α.Ε.», διάδοχος της εταιρίας Τουρπάλη.
- Η βιομηχανία πλεκτικής και καλτσοποιίας του Δ. Τζιάτζια.
- Η «Υφαντουργία Οδυσ. Ματθαιόπουλου».
- Η Καλτσοποιία «ΦΛΩΡΙΑ», Τσακμακόπουλου-Ανεμούδη.
- Το «Τσεμπεροϋφαντήριον ΤΟ ΑΡΙΣΤΟΝ», του Χρήστου Αρβανίτη.





Στους κλάδους 27, 28 και 29, «Παραγωγή βασικών μετάλλων, κατασκευή μεταλλικών προϊόντων και μηχανημάτων», παρουσιάστηκαν στην έρευνα οι εξής 8 μονάδες:

- Η Ένωσις Βιομηχανικών Επιχειρήσεων «ΕΣΤΙΑ».
- Η «ΜΕΛΒΕ, Μεταλλοτυπία και Λευκοσιδηρουργία Βορείου Ελλάδος».
- Το εργοστάσιο της «Εταιρείας Χαλκού», των Χαραλαμπίδη-Πέρρου.
- Η «Μακεδονική Κλινοποιία ΤΣΑΟΥΣΟΓΛΟΥ».
- Το «εργοστάσιον Επιστομίων Γυναικείων Τσαντών», του Ευριπίδη Ιορδανίδη.
- Το «Μηχανουργείον-Χυτήριον Ε. Αξυλιθιώτη».
- Το «Μηχανουργείον-Χυτήριον Α. Αποστολίδη & Σία».
- Η «Καρφοβελονοποιία Βορείου Ελλάδος Γ. Φλογενίδη Α.Ε.».

Στον κλάδο 24, «Χημικές βιομηχανίες», παρουσιάστηκαν στην έρευνα τα παρακάτω 4 Εργοστάσια Χημικών Προϊόντων:

- Το «Εργοστάσιον βερνικοποιίας υποδημάτων ΕΛΒΥ», του Χαρ. Καλτσίδη.
- Η «Μακεδονική Σαπωνοποιία», των αδελφών Γιάκου.
- Η βιομηχανία «ΕΛΙΟΧΡΩΜ».
- Το «Εργοστάσιον κατασκευής γλυκόζης «ΖΑΑΕ», του Παπανδρεόπουλου.

Στους κλάδους 21 και 22, «Βιομηχανίες Χάρτου, Εκδόσεων και Εκτυπώσεων», παρουσιάστηκαν στην έρευνα 3 μονάδες:

- Η «Ελληνική Χαρτοποιία Μακεδονίας Α.Ε.».
- Η «ΧΑΡΤΑ», η «*μεγάλη βιομηχανία κυτιοποιίας*» του Ο. Πετρίδη.
- Η χαρτοποιία «ΣΑΛΚΟ», των Σολομών και Κοέν.

Στον κλάδο 26, «Βιομηχανία μη μεταλλικών ορυκτών», παρουσιάστηκαν 2 μονάδες:

- Το Κεραμοποιείον «ΑΛΛΑΤΙΝΗ ΑΒΕΕΘ».
- Το «Εργοστάσιον Μωσαϊκών πλακών ΑΤΛΑΣ», του Αλβέρτου Μπουένο.

Στον κλάδο 25, «Κατασκευή προϊόντων από ελαστικό και πλαστικές ύλες», παρουσιάστηκαν 2 μονάδες:

- Το «Εργοστάσιον πλαστικών ειδών ΒΙΟΠΛΑΣΤ», του Γ. Γεωργιάδη.
- Το εργοστάσιο ελαστικών «ΗΡΑΚΛΗΣ», των Φούντα, Τσότουρα και Σία.

Στον κλάδο 20, «Βιομηχανία ξύλου και φελλού», παρουσιάστηκαν 2 μονάδες:

- Η Βιομηχανία Καθισμάτων Ν. Καπενέκα.
- Το «Εργοστάσιον Φελλοποιίας Φραγκουδάκη».

Στον κλάδο 19, «Βιομηχανία Δέρματος», παρουσιάστηκε 1 μονάδα:

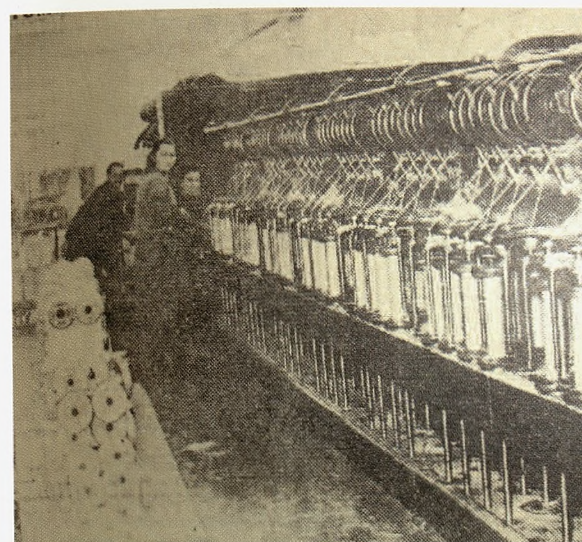
- Η «Ελληνική Βιομηχανία Δέρματος», Γ. Χαραλαμπίδη.

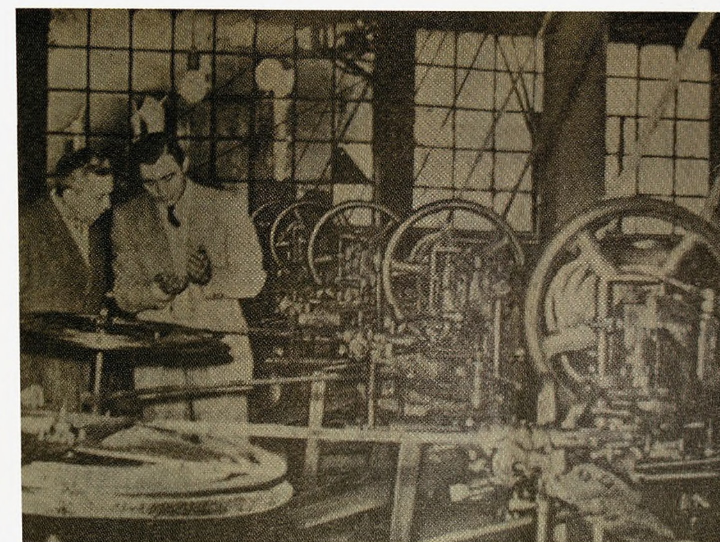
Στον κλάδο 34, «Κατασκευή αυτοκινήτων οχημάτων», παρουσιάστηκε 1 μονάδα:

- Το εργοστάσιο αμαξωμάτων «Θερμαϊκόν», των Μουτεβελή, Βλαχόπουλου και Σκιπητάρη.

Στον κλάδο 36, «Διάφορες βιομηχανίες», παρουσιάστηκαν στην έρευνα 2 μονάδες:

- Το Εργοστάσιον κομβίων Α. Γιαννόπουλου & Υιών.
- Τα Βαφεία-Καθαριστήρια και Σιδηρωτήρια «ΚΥΚΝΟΣ», των Ηλ. Σταϊκόπουλου και Πρ. Τροχανίδη.





Αν συγκρίνουμε την παραπάνω παράθεση των μονάδων που παρουσίασε η έρευνα με τα στοιχεία που υπάρχουν για τη βιομηχανική δραστηριότητα στην πόλη την εποχή εκείνη, προκύπτει ότι έχουν παραληφθεί σημαντικές βιομηχανικές μονάδες, όπως:
Οι Μύλοι Αλλατίνη, η Ζυθοποιία ΦΙΞ, τα Ψυγεία Θεσσαλονίκης, το εργοστάσιο της Ομοσπονδίας Γεωργικών Συνεταιρισμών, η ΠΕΛΕΚΑΝ, η ΒΙΑΜΥΛ, όλες οι ποτοποιίες της εποχής (Κονιόρδου, Μπουτάρη και άλλες), η ΣΦΑΙΡΑ του Π. Σκενδέρογλου, η ΖΕΝΙΘ του Χρ. Νικολαΐδη, ο ΗΛΙΟΣ του Παπαμαυρουδή, η ΑΛΥΣΣΙΔΑ-ΕΛΒΙΕΛΑ, η ΜΙΝΕΡΒΑ, η κεραμοπλινθοποιία ΦΙΛΙΠΠΟΥ, η πλακοποιία ΠΛΙΝΘΟΧΡΩΜ των Γιαννούλη & Μεφσούτ, το μηχανουργείο Τσαλαπατάρα, η μαχαιροποιία Αφών Άντζελ, το μηχανουργείο Δ. Ορφανίδη, η σωληνουργία Μισαηλίδη, η ΕΒΥΚ θερμαστρών του Γ. Πευτιτσέλη, το βαφείο Καράσσο, το βαφείο Αποστολίδη, τα βυρσοδεψεία της περιοχής των Σφαγείων, η μεταξοϋφαντουργία ΗΛΙΟΣ Κ.Σ. Κωνσταντινίδη κ.ά.[3]

Χαρακτηριστικά της έρευνας

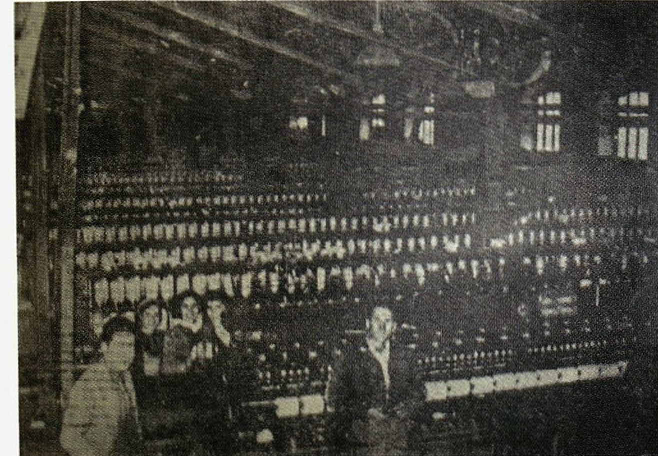
Πάντως, σε κάθε περίπτωση, πέρα από τους διάφορους χαρακτηρισμούς, κριτικές κ.λπ. των δημοσιογράφων για τις βιομηχανίες της έρευνάς τους, προκύπτουν βασικά συμπεράσματα από το ατελές αυτό δείγμα:
Χρονολογία ίδρυσης. Τέσσερις μονάδες είχαν ιδρυθεί στις αρχές του αιώνα (ΜΕΖΑΠ, ΕΣΤΙΑ, Χατζηγιάννη-Πασσιά και Σαπωνοποιία Γιάκου) και 3 μονάδες στη διάρκεια του πρόσφατου Β' Παγκοσμίου Πολέμου (Κλωστοϋφαντουργία Κουλιστανίδη, ΕΛΒΥ και Τσεμπεροϋφαντήριο «Το Άριστον»). Μεταπολεμικές φέρονται οι μονάδες «ΜΕΛΒΕ, Μεταλλοτυπία και Λευκοσιδηρουργία Βορείου Ελλάδος», η «Υφαντουργία Οδυσ. Ματθαιόπουλου» και το εργοστάσιο αμαξωμάτων «Θερμαϊκόν». Όλες οι υπόλοιπες μονάδες αναφέρονται με έτος ίδρυσης 1922 έως 1939.

Τόπος εγκατάστασης. Δεδομένου ότι την εποχή εκείνη δεν υπάρχει ακόμη θεσμικά οριοθετημένη «Βιομηχανική Περιοχή», όλες οι βιομηχανικές μονάδες είναι διάσπαρτες στα δυτικά ή στα ανατολικά της πόλης. Υπάρχουν όμως και αρκετές μονάδες που λειτουργούν μέσα στην πόλη. Μεγάλες βιομηχανίες είναι εγκατεστημένες κοντά στον παλιό σιδηροδρομικό σταθμό, στο τέρμα της οδού 26ης Οκτωβρίου, στο τέρμα της οδού Γιαννιτσών, στα Σφαγεία και στην οδό Λαγκαδά ή στην Επτάλοφο. Άλλες πάλι, επίσης μεγάλες μονάδες, στον συνοικισμό 151, στην οδό Αθηνών (Παπαναστασίου), στην Τούμπα και στον συνοικισμό Χαριλάου, αλλά και στην Καλαμαριά. Διαπιστώνουμε, όμως, ότι λειτουργούν μονάδες και στις οδούς Δάμωνος, Φιλελλήνων, Βεροίας, Βηλαρά, Σουρή, Στρ. Δουμπιώτη, Σανταρόζα και Φράγκων, μέσα στην πόλη.

Εργατικό δυναμικό. Ο αριθμός απασχολουμένων στις βιομηχανίες του συγκεκριμένου δείγματος δεν μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικός, δεδομένης της παράλειψης αρκετών (και δη μεγάλων) βιομηχανικών μονάδων, όπως προαναφέρθηκε. Ωστόσο, ο μεγαλύτερος εργοδότης της εποχής φαίνεται να είναι η ΥΦΑΝΕΤ, με 1.100 απασχολούμενους, ενώ ακολουθούν πέντε υφαντικές βιομηχανίες, η Μακεδονική Βιομηχανία Βάμβακος με 300 εργαζόμενους, η Κορδελλοποιία Ι. Καζάζη και Υιών με 180, η ΒΙΛΚΑ με 145, τα «Υφαντήρια Θεσσαλονίκης» του Ι.Ε. Πράσσα με 130 και η Κλωστοϋφαντουργία Πιερράκου με 100. Όλες οι

Δεδομένου ότι την εποχή εκείνη δεν υπάρχει ακόμη θεσμικά οριοθετημένη «Βιομηχανική Περιοχή», όλες οι βιομηχανικές μονάδες είναι διάσπαρτες στα δυτικά ή στα ανατολικά της πόλης.







υπόλοιπες μονάδες της έρευνας απασχολούν από 30 έως 90 εργαζόμενους.

Ημερομίσθια-αμοιβές. Σε λίγες μόνο περιπτώσεις οι δημοσιογράφοι έχουν αποτυπώσει τη μισθολογική πολιτική των επιχειρήσεων της έρευνας. Στις περισσότερες περιπτώσεις, οι αμοιβές προσδιορίζονται ως «εκείνες των Συλλογικών Συμβάσεων». Όπου αναφέρεται συγκεκριμένο ύψος ημερομισθίου, καταγράφεται ένα εύρος που μάλλον καλύπτει τα ποσά από το ημερομίσθιο ενός νέου απλού εργάτη, ως το ημερομίσθιο ενός αρχιτεχνίτη-στελέχους. Στη ΒΙΟΠΛΑΣΤ, για παράδειγμα, αναφέρεται εύρος ημερομισθίων 45-75.000 δραχμές, στην ΖΑΑΕ 30-75.000 δραχμές, στα καθίσματα Καπενέκα 35.000 δραχμές, στην ΑΤΛΑΣ του Μπουένο 28-50.000 δραχμές, στην καλτσοποιία Λαζαρίδη 22-23.000 δραχμές και στις κουβέρτες «Ρωξάνη» 18.000 δραχμές. Και, βέβαια, εννοείται ότι το ημερομίσθιο σε χιλιάδες δραχμές υποδηλώνει την περίοδο πριν από την κατάργηση των τριών μηδενικών, που έγινε τον Απρίλιο του 1954.

Εθνοτική προέλευση των επιχειρηματιών. Η εθνοτική προέλευση των επιχειρηματιών αναφέρεται μόνο σε δύο περιπτώσεις: των προσφύγων και των Εβραίων. Για παράδειγμα, όταν οι δημοσιογράφοι αναφέρονται στην «Εταιρία χαλκού» των Χαραλαμπίδη και Πέρρου, επισημαίνουν ότι το εργοστάσιο οφείλεται «στο δαιμόνιο των προσφύγων». Στην περίπτωση της κλινοποιίας Τσαούσογλου γράφουν ότι «το 1925, ο πρόσφυξ Ιωάννης Τσαούσογλου ίδρυσε ένα μικρό εργοστάσιο κλινοποιίας. Αλλά είναι αμφίβολο αν τότε, μπορούσε να φαντασθεί την μεγάλη, την καταπληκτική εξέλιξη που θα είχε η επιχείρησή του». Στην περίπτωση της Χαρτοποιίας Μακεδονίας, αναφέρεται ότι «ιδρύθηκε προ πολλών ετών υπό ενός συμπολίτη Άντζελ». Για την ΣΑΛΚΟ, αναγράφονται τα ονόματα των ιδιοκτητών, Σολομών και Κοέν, χωρίς σχόλια ή κοσμητικά επίθετα. Για την ΑΤΛΑΣ, τέλος, του Αλβέρτου Μπουένο, σημειώνεται ότι είναι «δυσμενείς αι συνθήκαι διά τους εργάτας», το δε εργοστάσιο είναι «χωρίς αερισμό, ακάθαρτο και εντελώς απεριποίητο».

Σχόλια των ερευνητών

Από τη δημοσιογραφική αυτή έρευνα δεν θα μπορούσε να λείπει η προσωπική γνώμη και άποψη των συντελεστών της με σχόλια και αναφορές σε επικρίσεις ή επαίνους προς την εργοδοσία, αλλά και μια προσπάθεια καθησυχασμού και υποστήριξης των εργαζομένων. Παρατίθενται σταχυολογημένα αποσπάσματα:

α) Έπαινοι:

Η Βιομηχανία ζυμαρικών της «ΑΒΕΖ», είναι «*ένα απαστράπτον από καθαριότητα εργοστάσιον όπου αι μηχαναί είναι αθόρυβοι και η παραγωγή μεθοδικώτατη*», ο αλευρόμυλος Χατζηγιαννάκη, είναι «*ένας αλευρόμυλος με έναν τέλειον και συγχρονισμένον εξοπλισμόν, με άλεσιν 75 τόνων ημερησίως, όπου δεν είναι ορατός ουδέ κόκκος σίτου, ουδέ μόριον αλεύρου, τα πάντα διενεργούνται εντός κλειστών μηχανημάτων, συνδεόμενα προς άλληλα και με όλας τας εγκαταστάσεις του μύλου διά δαιδαλωδών σωληνώσεων*», η «ΜΑΚΒΕΛ» (*το εργοστάσιον που διεδέχθη την βιομηχανίαν «Ερμής»*) είναι «*η δευτέρα κατά σειράν μακεδονική βιομηχανία ζυμαρικών, της οποίας τα προϊόντα εξαπλώθησαν εις ολόκληρον την χώραν, μία αρίστη επιχείρησις εις μικρόν σχετικώς χώρον και με προπολεμικά μηχανήματα*», το εργοστάσιο μπισκότων «Ο ΕΡΜΗΣ» είναι ένα «*μικρό και νοικοκυρεμένο εργοστάσιο, το μεγαλύτερο στο είδος του στην Β. Ελλάδα, λειτουργεί με την πρακτικότητα που χαρακτηρίζει τους τουρκομερί-*

τες, χωρίς να μπορεί να συναγωνιστεί τα ομοειδή προϊόντα του Κέντρου, λόγω ελλείψεως των καταλλήλων μηχανημάτων», για δε τη «Βιομηχανία αλλάντων Χατζηγιάννη και Πασσιά» αναγράφεται ότι «*το 1900, ο Ευθύμιος Πασσιάς έβαλε τις βάσεις της πρώτης αλλαντοποιίας στην Βόρειο Ελλάδα, η οποία εθεωρήθη τότε καταδικασμένη να αποτύχει και όλοι οι φίλοι του Πασσιά του εξέφραζαν την λύπη τους για την ...μέλουσαν καταστροφή του*» ...«*Ο κ. Χατζηγιάννης και ο κ. Γεώργιος Πασσιάς, ανεψιός του ιδρυτού της βιομηχανίας, συνεταιρίσθησαν και ανέλαβον την επιχείρησιν το 1925. Το 1932 εκτίσθη το νέο εργοστάσιο στην περιφέρεια Σφαγείων... Κατά την Κατοχή η επιχείρησις υπέστη μεγάλας ζημίας. Όταν ο γερμανικός στρατός, στις 8 Απριλίου 1941, έφθασε έξω από τη Θεσσαλονίκη, για να εισέλθη σ' αυτήν την επομένη μέρα, κατελήφθη αμέσως το εργοστάσιο, εγκατεστάθησαν σ' αυτό Γερμανοί αξιωματικοί και στρατιώτες – αλλαντοποιοί στην ιδιωτική τους ζωή – και άρχισαν αμέσως να παράγουν άλλαντα για τον γερμανικό στρατό.*» (!!) Η «Βαμβακουργία Γρ. Τσίτση και Υιών», που βρισκόταν στο τέρμα της οδού 26ης Οκτωβρίου, αποτελούσε μία κάθετη μονάδα με «*τεράστιες εγκαταστάσεις*», «*γιγάντιο οικονομοτεχνικό συγκρότημα*», διαθέτοντας και βαμβακοκλωστήριο, στο οποίο ξεναγήθηκαν οι δημοσιογράφοι από τον τότε Πρόεδρο της Διεθνούς Έκθεσης, Αν. Τσίτση, που φορούσε «*μια κοινή εργατική φόρμα*». Η «Ένωσις Βιομηχανικών Επιχειρήσεων ΕΣΤΙΑ», παρουσιαζόταν ως «*μία από τις αρχαιότερες και περισσότερο πολύμορφες βιομηχανικές επιχειρήσεις της Βορείου Ελλάδος, αρχαιότερες διότι ιδρύθηκε πριν μισόν αιώνα περίπου, κι απ' τις περισσότερο πολύμορφες γιατί διαθέτει υφαντήρια, νηματουργεία, σιδηρουργεία, μηχανουργεία, χυτήρια και βαφεία, κατανεμημένα σε τρεις μακεδονικές πόλεις: την Θεσσαλονίκη, την Έδεσσα και την Νάουσα*». Στη Θεσσαλονίκη, το εργοστάσιο διέθετε «*το τελειότερο χυτήριο-μηχανουργείο, ικανό για την κατασκευή και των μεγαλυτέρων Δημοσίων Έργων*», παρήγε δε ακόμα και τις «*ονομαστές θερμάστρες ΝΟΡΜΑ*». Μία «*επιχείρησις που είναι για τους εργαζόμενους πραγματικός παράδεισος*», ήταν κατά τους δημοσιογράφους η «Καλτσοποιία ΦΛΩΡΙΑ Τσακμακόπουλου-Ανεμούδη», που στεγαζόταν σε «*ένα ευρύχωρο διαμέρισμα λίγα μόλις μέτρα μακρυά από τη θάλασσα, δίπλα στην παλιά πλαζ Μιραμάρ*» στη «*στάση Κωνσταντινίδη*». Η επιχείρηση είχε ιδρυθεί το 1927 και διέθετε ένα δεύτερο εργοστάσιο στη γωνία Συγγρού-Βαλαωρίτου, το οποίο την 27η Ιανουαρίου 1941 βομβαρδίστηκε από τους Ιταλούς, με αποτέλεσμα την καταστροφή του κτιρίου και των μηχανημάτων του. Στο δεύτερο εργοστάσιο, της Μιραμάρ, το οποίο λειτουργούσε από το 1938, εργάζονταν τώρα 50 άτομα και πληρώνονταν «*το κατώτατο όριο των συλλογικών συμβάσεων*». Η «ΜΕΛΒΕ, Μεταλλοτυπία και Λευκοσιδηρουργία Βορείου Ελλάδος», της Ο.Ε. «Ι. Σιδηρόπουλος, Χρ. Σαχτούρης, Ι. Οικονομίδης, Β. Σκριβανάκης και Σία», ήταν ένα εργοστάσιο «*τέλεια οργανωμένο και μοναδικό στη Β. Ελλάδα, που φκιάνει τενεκέδες, αρχίζοντας από τους μεγάλους του λαδιού, του τυριού, του βουτύρου, περιλαμβάνοντας κουτιά διαφόρων διαμετρημάτων και σχημάτων για χαλβάδες, γλυκά, αλίπαστα, λάδια κ.λπ. και καταλήγοντας στα κουτάκια σαν αυτά των καφέδων, των μπαχαρικών, του τσαγιού κ.ά., μέχρι τα μικρά κουτάκια των τζιλάδων για τα παπούτσια*». Για την «ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΛΙΝΟΠΟΙΪΑ ΤΣΑΟΥΣΟΓΛΟΥ», αναφέρεται ότι «*το 1925, ο πρόσφυξ Ιωάννης Τσαούσογλου ίδρυσε ένα μικρό εργοστάσιο κλινοποιίας. Αλλά είναι αμφίβολο αν τότε μπορούσε να φαντασθή την μεγάλη, την καταπληκτική εξέλιξη που θα είχε η επιχείρησίς του. Διότι σήμερα, η Μακεδονική Κλινοποιία Ι. Τσαούσογλου και Υιοί είναι η μεγαλυτέρα της Ελλάδος. Σε μια έκταση 2.500 τμ, στην περιφέρεια του παλαιού σιδηροδρομικού σταθμού, είναι κτισμένο από το 1936 το τεράστιον εργοστάσιον της Μακεδονικής Κλινοποιίας, του οποίου τα διάφορα συγκροτήματα καταλαμβάνουν 2.000 τμ και μέσα σε αυτό δουλεύουν 100 ειδικευμένοι εργάτες, η αφρόκρεμα ας πούμε των εργατών του είδους αυτού*». Τέλος , για την ΒΙΟΠΛΑΣΤ αναφέρουν ότι «*αγνοεί Συλλογικές Συμβάσεις και πληρώνει 45-75.000 και επί πλέον καταβάλλει όλας τας κρατήσεις προς το ΙΚΑ*» (!).

β) Επικρίσεις:

Η Κορδελλοποιία «Ι. Καζάζη και Υιών», αποτελούσε κατά τους συντάκτες «*το πρώτον εις συγκρότησιν εργοστάσιον του είδους του εις την Ελλάδα*», του οποίου όμως «*ο συναγωνισμός των ειδών εκ του εξωτερικού περιορίζει τας εργασίας μίας λαμπράς επιχειρήσεως*» και απασχολούσε μεν 180 εργαζόμενους στο εργοστάσιό της στην Καλαμαριά, αλλά πήγαιναν στη δουλειά τους «*λασπωμένοι ως τα γόνατα*». Το εργοστάσιο κουβερτών και υφασμάτων «ΡΩΞΑΝΗ» βρισκόταν στην οδό Λαγκαδά, απέναντι από το νεκροταφείο του Ζεϊτινλίκ και, όπως γράφουν οι ερευνητές, «*φκιάνει κασμήρια, μάλλινα υφάσματα, φόδρες σατέν, τραπεζομάνδηλα, κλινοσκεπάσματα κ.λπ., μέσα σε απεριποίητες και αρκετά παλιές εγκαταστάσεις*», όπου είναι «*δύσκολη η ζωή των εργαζομένων χωρίς θέρμανση*» και όπου οι εργάτες/τριες αρρώσταιναν από το κρύο... «*Μετά από μία δεκαετή προεργασία εις την Νεάπολη και την συνοικία Χαριλάου, ο κ. Ι. Πράσσας εγκατέστησε το 1947 τα Υφαντήρια Θεσσαλονίκης στη στάση 151*». «*Το εργοστάσιο φκιάνει εκλεκτά κλινοσκεπάσματα, ντιβανοσκεπάσματα, τραπεζομάνδηλα, υφάσματα ταπετσαρίας, επίπλων και άλλα υφαντά οικιακής χρήσεως*». Απασχολούσε 130 άτομα, πολλά από τα οποία ήταν σε καθεστώς «*μαθητευομένου*», κάτι σαν το πρόγραμμα «stage» στη σημερινή πραγματικότητα. Η βιομηχανία του Δ. Τζιάτζια ιδρύθηκε το 1952, όταν «*ο εκ των συνεταίρων της Μελίσσης κ. Δ. Τζιάτζιας, αποσύρας το μερίδιόν του από το εργοστάσιο της επιχειρήσεως, ίδρυσε στην ίδια περιοχή (Φιλελλήνων 110), σε εγκαταστάσεις που ήταν έτοιμες (!) την νεώτερη βιομηχανία πλεκτικής και καλτσοποιίας. Με την πείρα που είχε αποκτήσει τόσα χρόνια στην Μέλισσα, με την ειδικότητα που είχε το προσωπικό του, που προέρχονταν κατά μέγα μέρος απ' το ίδιο εργοστάσιο (!) και με τα συγχρονισμένα (!) μηχανήματα, ο κ. Τζιάτζιας κατάφερε να έχει αυτοπαραγωγή και αυτάρκεια*». Ακολούθησε η παρουσίαση του «Μηχανουργείου -Χυτηρίου Ε. Αξυλιθιώτη», μιας επιχείρησης «*με άρτιο εξοπλισμό και εξαίρετη παραγωγή, που λειτουργεί όμως σε παμπάλαιες και ελλειπέστατες εγκαταστάσεις, με συνθήκες εργασίας από τις χειρότερες, που είναι δύσκολο σήμερα να βελτιωθούν*». Τέλος, η «Καρφοβελονοποιία Βορείου Ελλάδος Γ. Φλογενίδη Α.Ε.», παρουσιάστηκε από τους ερευνητές ως «*η κυριώτερη εις το είδος της επιχείρησις στη Μακεδονία-Θράκη, με παραγωγή υπερβαίνουσα ήδη την προπολεμικήν, με λίγους εργάτες χάρις στα μηχανήματά της και με σημαντική αδιαφορία για τη ζωή των εργαζομένων*» (!). Χαρακτηριστικός είναι και ο υπότιτλος του ρεπορτάζ για την επιχείρηση, που στεγαζόταν «*σε μία πάροδο της οδού Ειρήνης: Άθλιες εγκαταστάσεις, με μίαν χαίνουσαν τρύπα στη θέσι των τζαμιών!*». Το Κλωστοϋφαντήριο των Αδελφών Κουλιστανίδη, που λειτουργούσε από το 1941 (!) στο τέρμα της οδού Γιαννιτσών, είχε κατά τους συντάκτες «*δύο όψεις: μία καλή και μία χείριστη. Στο καλό τμήμα, ένα νεωτάτου τύπου μηχάνημα εκτυπώνει τα υφάσματα εμπριμέ. Στο άλλο, η εργασία είναι απελπιστικά κακή για τους εργαζόμενους*». Υπότιτλος: «*Επιχειρήσεις που έχουν αδικαιολόγητα εγκαταλείψει και παραμελήσει τις εγκαταστάσεις τους*».

γ) Αντιδράσεις και εκφοβισμοί:

Στο πλαίσιο των επισκέψεών τους σε αλευροβιομηχανίες, οι δημοσιογράφοι επισκέφτηκαν και τον αλευρόμυλο των Αδελφών Βαλτσάνη, στην οδό Γιαννιτσών. Εκεί, όταν το συνεργείο πήγε στον Μύλο, «*ευρέθη προ μίας παγεράς υποδοχής, ένας δε κύριος, προφανώς ο διευθυντής, μας απηξίωσε προσοχής, χαιρετισμού και στιγμιαίας ακόμη διακοπής του πηγαινοερχομού του*», οπότε οι δημοσιογράφοι «*απήλθαν άπρακτοι από τον Μύλο*». Εντός πλαισίου, όπως λέμε, δημοσιεύτηκε μαζί με την παρουσίαση της μονάδας επιστομίου γυναικείων τσαντών η παρακάτω δήλωση των ερευνητών: «*Έφθασαν μέχρις ημών καταγγελίαι ότι εις μερικάς βιομηχανίας, πολύ ολίγας ευτυχώς, είτε ηλέγχθησαν αυστηρώς είτε ηπειλήθησαν με απόλυσιν οι εργαζόμενοι οίτινες εξεφράσθησαν δυσμενώς διά τους όρους εργασίας των, κατά τας επισκέψεις μας εις τα εργοστάσιά των. Κατόπιν τούτου δηλούμεν προς κάθε εργαζόμενον ο οποίος τυχόν θα απολυθή διά την ανωτέρω αποκλειστικώς αιτίαν, ότι θα αναλάβωμεν τον επαναδιορισμόν του εφ' όσον προσέλθη εις τα γραφεία μας και καταθέση το συμβάν*». Δεν γνωρίζουμε βέβαια τι έγινε μετά, αν έπαψαν οι εκφοβισμοί από πλευράς της εργοδοσίας ή αν οι εργαζόμενοι κατήγγειλαν τα «συμβάντα» ή ενδεχομένως «επαναδιορίστηκαν».

Οκτώβριος 1953 στη Θεσσαλονίκη

Τι άλλο συνέβαινε τον Οκτώβριο του 1953 στην πόλη; Γιατί χρησιμοποιούμε τους στίχους του τραγουδιού «Η ζωή ξαναρχίζει και πάλι»; Αν τον «άρτον» τον εξασφάλιζε η λειτουργία των αλευρόμυλων Χατζηγιαννάκη, Βαλτσάνη και Χολέβα, ας δούμε τι γινόταν στα «θεάματα». Από εφημερίδες της εποχής διαβάζουμε ότι στο θέατρο Λευκού Πύργου παίζει ο θίασος του Β. Διαμαντόπουλου το έργο του Άρθουρ Μίλλερ *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, ενώ στο ΠΑΛΛΑΣ ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη την κωμωδία του Δ. Ψαθά *Ζητείται ψεύτης*.

Οι κινηματόγραφοι α' προβολής που λειτουργούν στην πόλη είναι το ΑΛΚΑΖΑΡ, τα ΔΙΟΝΥΣΙΑ, το ΕΘΝΙΚΟΝ, τα ΗΛΥΣΙΑ, το ΟΛΥΜΠΙΟΝ και το ΤΙΤΑΝΙΑ, ενώ β' προβολής, το ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΝ, ο ΑΠΟΛΛΩΝ, η ΑΙΓΛΗ, το ΑΤΤΙΚΟΝ, ο ΚΡΟΝΟΣ, ο ΟΡΦΕΥΣ, το ΠΑΤΕ, το ΠΑΝΘΕΟΝ και ο ΦΟΙΝΙΞ.

Οι δύο ραδιοφωνικοί σταθμοί, ο Σταθμός Θεσσαλονίκης και ο στρατιωτικός του Γ' Σώματος Στρατού, εκπέμπουν από τις 7 το πρωί μέχρι τις 23.00-23.30, συνήθως ελαφρά μουσική, συχνά με «την ορχήστρα του σταθμού και τραγουδίστρια τη Μαίρη Μοντ», ενώ γύρω στις 19.00 αναμεταδίδουν τη Φωνή της Αμερικής.

Εκδρομές οργανώνονται συχνά, από τον Όμιλο Φυσιολατρών, τον ΒΑΟ κ.ά., στο Φίλυρο, το Κουρί, τη Μονή Προδρόμου και αλλού. Και, βέβαια, δεν λείπουν τα μουσικά γεγονότα, όπως τα ρεσιτάλ του Βύρωνα Κολάση, της Φ. Νικολαΐδου και του Ν. Αστρεινίδη στην Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών. Στο «εξοχικόν κέντρον ΠΑΝΟΡΑΜΑ, παρά την Ελβετίαν», εμφανίζεται

το «δημοφιλές λαϊκό συγκρότημα Βύρωνος, Μακρή και Μπάμπη», ενώ στο κέντρο ΟΑΣΙΣ παρουσιάζεται το συγκρότημα «Στελλάκη-Βαγγελάκη», με τη «συμπαθή ντιζέζ» Πόπη Λώρη. Ακόμα, εντός του Οκτωβρίου αναμένεται η εμφάνιση του Νίκου Γούναρη, «που θα τραγουδήσει τις τελευταίες μεγάλες επιτυχίες του που συνεκίνησαν ολόκληρη την Ελλάδα».

Δεν λείπουν από τον τοπικό Τύπο και διάφορες «εντός πλαισίου» διαφημίσεις, όσον αφορά στην εγκατάσταση και λειτουργία Παραρτήματος Θεσσαλονίκης του Ελληνογερμανικού Συνδέσμου Αθηνών, στην Ερμού 73, όπου και ξεκινούν μαθήματα Γερμανικών «δι' αρχαρίους και προχωρημένους», τις «Εισαγωγικές εξετάσεις για την Ανωτέρα Σχολή Βιομηχανικών Σπουδών που ορίστηκαν για την 25η Οκτωβρίου» (1953), τα μαθήματα στενογραφίας, τα «Φροντιστήρια ΕΥΚΛΕΙΔΗ» για τις εισαγωγικές εξετάσεις στα Πανεπιστήμια, τμήματα λογιστικής, κ.λπ.

Και δεν είναι μόνον αυτές, αλλά υπάρχουν και άλλες διαφημιστικές καταχωρήσεις με πολλά και ποικίλα αντικείμενα :

«Ξεπούλημα Αθηναϊκών Υποκαμίσων», στην Τσιμισκή 38 πρώην ΟΔΙΣΥ και Βενιζέλου 9, με τιμές που αρχίζουν από 18.000 δρχ.

Η «Ραδιοφωνική Ένωσις Ελλάδος», στο υποκατάστημά της στη Θεσσαλονίκη, Αγίας Σοφίας 17, διαθέτει «χειροκίνητες και ποδοκίνητες ραπτομηχανές ΣΤΑΡΡ, ΣΤΕΓΓΕΡ και ΑΣΤΕΡΟΣ, για χονδρική πώληση με ευκολίες πληρωμής».

Στις «Μικρές Αγγελίες» πωλούνται αυτοκίνητα της αμερικανικής αποστολής, πιάνα, πλήρες σύστημα Linguaphone Αγγλικής, ενώ σημειώνεται μέχρι και κλοπή φορτηγού «Τζαίημς».

Στις αρχές Νοεμβρίου του 1953 έρχεται και η Λυρική Σκηνή στην πόλη, που παρουσιάζει «με τους ίδιους συντελεστές, όπως και στην Αθήνα», την *Πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου* του Κάλμαν, συνεχίζοντας μετά με βιενέζικες οπερέτες. Για τη Θεσσαλονίκη του 1953, ήταν σημαντικά γεγονότα διασκέδασης ή ψυχαγωγίας.

Σαν επίλογος: 56 χρόνια μετά...

2009 σήμερα, πενήντα έξι χρόνια μετά την προαναφερόμενη έρευνα και προκύπτει αβίαστα το ερώτημα: πόσες και ποιες βιομηχανίες από τις 55 της έρευνας του *Ελληνικού Βορρά* απέμειναν και λειτουργούν; Η απάντηση είναι: 5 από τον κλάδο τροφίμων, 2 μεταλλουργικές, 2 μη μεταλλικών ορυκτών και 1 του κλάδου «διαφόρων», δηλαδή συνολικά 10 μονάδες, ή 18,2% του δείγματος των 55. Κάποιες μετατράπηκαν σε μεγάλα κέντρα διασκέδασης, μία δεν κατάφερε να γίνει πολιτιστικό κέντρο (όπως προγραμματιζόταν) και είναι υπό συνεχή κατάληψη αντιεξουσιαστών.

Βέβαια, πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι πολλές από τις μονάδες που δεν συμπεριέλαβε η έρευνα λειτουργούν ακόμη, όπως επίσης ότι στο ίδιο χρονικό διάστημα (1953–2009) ιδρύθηκαν και λειτούργησαν δεκάδες βιομηχανίες όλων των κλάδων στην πόλη, πολλές από τις οποίες λειτουργούν ακόμη και σήμερα. Όμως, το γενικό ζήτημα της διάρκειας επιβίωσης στη Βιομηχανία της Θεσσαλονίκης, θα αποτελέσει θέμα επόμενου άρθρου του γράφοντος.

1 Μεταπολεμικό τραγούδι σε στίχους Κώστα Κοφινιώτη και μουσική Ανδρέα Πόγγη. Το πρωτοτραγούδησε το 1947 η Κάκια Μένδρη.

2 Βλ. Νίκου Μαραντζίδη (επιμ.), *Οι άλλοι Καπετάνιοι*, εκδ. «Εστίας», 2005. Επίσης, Στράτος Ν. Δορδανάς, *Έλληνες εναντίον Ελλήνων, Ο κόσμος των Ταγμάτων Ασφαλείας στην κατοχική Θεσσαλονίκη, 1941–1944*, εκδ. Επίκεντρο, 2006.

3 Βλ. Σιδέρη Νικολάου, Διευθυντού Βιομηχανίας του Υπουργείου Βιομηχανίας, *Η Ελληνική Βιομηχανία*, Αθήνα 1955. Βλ., ακόμα, Γεωργούλη Ι. Παναγιώτη, *Η βιομηχανική κληρονομιά της Θεσσαλονίκης*, Σύνδεσμος Βιομηχανιών Βορείου Ελλάδος, Θεσσαλονίκη 2005.

του **Γρηγόρη Αμπατζόγλου**
αναπληρωτή καθηγητή
Παιδοψυχιατρικής Α.Π.Θ.

Αυτοσχεδιασμός και φωνή

Μπορούμε να πούμε ότι η πιο «αγνή», η πιο συμπυκνωμένη έκφραση μιας προ-συμβολικής χρήσης της φωνής υπάρχει σε αυτή την πρωτο-γλώσσα των βρεφών, που αποτελείται από κλαψουρίσματα, βαβίσματα, κραυγές. Αυτή η βρεφική «γλώσσα» επεκτείνεται σε ένα μεγάλο εύρος φωνητικών πειραματισμών, σε μια εξερεύνηση που είναι συγχρόνως ένα κάλεσμα του άλλου, μια πρώτη προσπάθεια ερμηνείας της πρόθεσης του άλλου, μια πρωταρχική ανακάλυψη του εαυτού (ένα καθρέφτισμα μέσα στην ίδια μας τη φωνή), μια σωματική διέγερση και μια ευχαρίστηση από μόνη της, μια ευχαρίστηση για το τίποτα (άρα και μια πρώτη δημιουργία ενός μεταβατικού χώρου που προαγγέλλει την ικανότητα του παιχνιδιού). Όλα αυτά τα στοιχεία της βρεφικής γλώσσας δεν αποτελούν απλώς ένα αναπτυξιακό στάδιο το οποίο ξεπερνά κανείς μεγαλώνοντας. Δεν ξεμπερδεύουμε τόσο εύκολα με τον βρεφικό μας εαυτό, τις ανάγκες του, τις απολαύσεις του αλλά και τις δυνατότητές του. Ο ήχος που παράγεται «εκ του μηδενός» και «δωρεάν, για το τίποτα» παράγει ισχυρά συναισθήματα, που ωθούν σε νέους ήχους. Αυτό το μεγαλείο του βρεφικού πειραματισμού με τους ήχους, αυτή η έκφραση πέραν του συμβολικού (ως ανάδυση και μιας αρχαϊκής έκφρασης προ του συμβολικού) στοιχειώνει δημιουργικά τον ψυχισμό μας, ως ένα παιχνίδι που μας μεταφέρει αλλού – πέρα από μας, πριν από μας, έξω από μας. Για τον ίδιο λόγο, μπορεί και να μας στοιχειώσει κι ως μια αλλοφροσύνη.

Τα μικρά παιδιά που δεν μιλάνε ή που δυσκολεύονται με τον λόγο τους θα άξιζε να τα καταλάβουμε και με αυτόν τον τρόπο: κλεισμένα μέσα σε μια σωματική διέγερση, όπου η φωνή δεν έχει κανέναν λόγο να γίνει λόγος. Αυτό δεν είναι τόσο στείρο όσο φαίνεται, αλλά μπορεί να είναι ένα ξεκίνημα δημιουργικής διαδικασίας – και σε αυτή την κατανόηση μπορούμε να βοηθηθούμε ακούγοντας ή συμμετέχοντας σε κάθε δημιουργική έκφραση φωνητικού ή, γενικότερα, μουσικού αυτοσχεδιασμού (μήπως και τα όργανα δεν είναι οι προεκτάσεις της φωνής μέσα από το στόμα μας και τα πνευμόνια μας, αλλά και μέσα από τα χέρια μας, τα πόδια μας, το σώμα μας;). Άραγε, τα παιδιά αυτά προσπαθούν και να δημιουργήσουν κάτι; Αυτό που συμβαίνει είναι μόνο κάτι τελείως αρνητικό; Μήπως αξίζει να αντιληφθούμε τα ανοίγματα πίσω από αυτό το κλείσιμο; Μήπως αυτό το δυνάμει δημιουργικό στοιχείο, που ενυπάρχει σε όλες τις «παθολογικές» καταστάσεις, μας βοηθά να απαλλαγούμε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο από τις παγίδες ενός ελλειμματικού προσδιορισμού της αναπηρίας, που τόσο βάναυσα κατατρέχει την κοινωνία μας, ακόμη και όταν προσλαμβάνει πολιτικά ορθές ή φιλάνθρωπες εκφάνσεις; Τι θα ήταν μια θεραπεία που αποφεύγει τη δημιουργία;

Για μια σειρά από ανθρώπους της γενιάς μου η τζαζ, η φρη τζαζ και η αυτοσχεδιαζόμενη μουσική υπήρξαν υπαρξιακές αποκαλύψεις, που συνδέθηκαν με μια αναζήτηση της ελευθερίας σε δύσκολα χρόνια και με έναν άνεμο απελευθέρωσης, που είχε αρχίσει να πνέει στα μέσα της δεκαετίας του '70. Στη συζήτηση, λοιπόν, αυτή τα ερωτήματα έρχονται από τη μεριά του ανθρώπου που έχει ανακαλύψει κάτι σαν ακροατής, ήδη νωρίς στη ζωή του, σε νεανικά χρόνια και που μπορεί με σιγουριά να πει ότι κάποιες μουσικές στιγμές σχεδόν του άλλαξαν τη ζωή, του εμπέδωσαν έναν τρόπο θεώρησης του κόσμου, που ήταν ακόμα αδιαμόρφωτος και που δεν μπορούσε ακόμη να εκφραστεί σε όλο του τον πλούτο μόνο με λόγια. Υπάρχουν μουσικές καταστάσεις που προσφέρουν σχεδόν έτοιμο κάτι που η θεωρία ή τα βιβλία δεν μπορούν να δώσουν με τόση αμεσότητα: μια αίσθηση ζωής σαν παιχνίδι, ένα κλίμα της σχέσης με τους άλλους σαν μέσα σε παιχνίδι, ένα παιχνίδι δεμένο με το συναίσθημα, με το σώμα, με μια εναρμόνιση του ενός με τον άλλο, που – όπως στο αληθινό παιχνίδι – έχει μεγάλη σοβαρότητα αλλά καθόλου σοβαροφάνεια, κινεί όμως πολλά συναισθήματα, δημιουργικές εκπλήξεις, μια συγκινητική αίσθηση ρίσκου. Όταν δεν ξέρουμε εξαρχής πού ακριβώς θα μας βγάλει, μόνο τότε μπορούμε, ίσως, να πάμε λίγο παρακάτω. Και τότε πρέπει να στηριχθούμε στο δέσιμο με τον άλλο, στην ανάγκη να τον μάθουμε (κυρίως επειδή διαφέρει), στην επιθυμία να τον ακούσουμε. Μπορεί κανείς να φανταστεί τη ζωή του μουσικά, σαν μια πετυχημένη στιγμή αυτοσχεδιασμού. Ή σαν ταινία του Ζακ Τατί, όπως για παράδειγμα το *Playtime*, όπου το αεροδρόμιο του Ορλύ μετατρέπεται σε μια μουσική, σε έναν χορό. Είναι σαν να υπάρχουν οι ήχοι γύρω μας και όλες οι μουσικές πιθανόν γύρω μας, αλλά αυτό από μόνο του δεν είναι αρκετό: πρέπει κάποιος να μπορεί να τις πάρει, να τις διαλέξει, να τις τροποποιήσει για να γίνουν ένα νανούρισμα, ένα μοιρολόγι, ένα τραγούδι, ένας ρυθμός, μια ξέφρενη έκσταση. Όταν ακούω, ενεργώ. Το άκουσμα δεν είναι μόνο μια παθητική κατάσταση, είναι συγχρόνως και μια ενεργητική στάση, που κάποιες φορές μετατρέπεται σε δράση που μας εμποδίζει να ακούμε.

Αφορμή για το κείμενο αυτό, που είχε στην αρχική του εκδοχή τη μορφή ενός διαλόγου, αποτελεί μια πρώτη συζήτηση, η οποία έλαβε χώρα μετά από ένα μουσικό συμβάν στη Θεσσαλονίκη, μετά από μια βραδιά μουσικών αυτοσχεδιασμών της Σαβίνας Γιαννάτου με τον Φλώρο Φλωρίδη. Η συνάντηση αυτή πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο μιας από τις προσπάθειες αναζωογόνησης της σκηνής της αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής στη Θεσσαλονίκη, που επιχειρήθηκε τα τελευταία δύο χρόνια από έναν από τους πρωτεργάτες της, τον Φλώρο Φλωρίδη. Με την επωνυμία «Ελάχιστα αντιληπτές διαφορές» πραγματοποιήθηκαν 4 κύκλοι συναυλιών, από τον Δεκέμβριο του 2007 μέχρι τον Μάρτιο του 2009, αρχικά στην «Πριγκηπέσσα» και στη συνέχεια στο καφέ του Μακεδονικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης. Ψυχή της διοργάνωσης και του καλλιτεχνικού προγραμματισμού, ο Φλώρος Φλωρίδης, κατόρθωσε να συσπειρώσει το σύνολο σχεδόν των μουσικών της Θεσσαλονίκης που κινούνται – ή θέλησαν να δοκιμαστούν – σε αυτόν τον μουσικό χώρο, καθώς και μουσικούς που ήρθαν από αλλού. Πρόκειται για ένα μουσικό και πολιτιστικό συμβάν με όλη τη σημασία της λέξης. Και αυτό γέννησε με τη σειρά του την επιθυμία αυτού του διαλόγου.





Η άποψη της Σαβίνας Γιαννάτου

Αποσπάσματα μιας συζήτησης

Αυτοσχεδιασμός και συναίσθημα

Με τον αυτοσχεδιασμό, αυτό που ανακάλυψα μετά είναι ότι ξεκινάς από το μηδέν, δεν έχεις κανένα συναίσθημα, δεν εκφράζεις συναισθήματα, αλλά ο ήχος που βγάζεις σου προκαλεί το συναίσθημα και συνεχίζεις με έναν άλλο ήχο, που σου προκαλεί ένα άλλο συναίσθημα... Δηλαδή, γίνεται μια «ανακύκλωση» μέσα σου κι αυτό που προκαλείται σε σένα προφανώς προκαλείται και στο κοινό, ή κάτι αντίστοιχο. Αυτό ήταν ανακάλυψη για μένα, μετά, όταν ξεκίνησα να αυτοσχεδιάζω. Ενώ η διαδικασία του τραγουδιού, η ερμηνεία του, είναι το αντίστροφο, το αντίθετο. Δηλαδή, τι λένε τα λόγια; Είναι μελαγχολικά; Εκφράζεις μια μελαγχολική διάθεση ...ή χαρούμενη. Εκφράζεις δηλαδή, συνειδητά, συναισθήματα. Για μένα είναι πολύ σημαντικό αυτό, ότι δεν είχα κανένα συναίσθημα και έβρισκα έναν ήχο που μου δημιουργούσε ένα συναίσθημα, το δικό μου συναίσθημα, χωρίς να ξέρω γιατί και όχι επειδή μου θύμιζε κάτι. Αυτό νομίζω είναι που αποκαλώ «οργανικό» και αυτό είναι που έχει για μένα μεγάλη σημασία. Μπορείς να ξεκινήσεις κάτι, να βγεις στη σκηνή, να μην ξέρεις τίποτα, να βγάλεις έναν ήχο και να πάρουν μπρος τα πράγματα. Το ίδιο ισχύει και για τα όργανα, νομίζω ότι και ο Φλώρος Φλωρίδης αυτό κάνει. Έτσι καταλαβαίνω την φρη τζαζ, έτσι νομίζω ότι συμβαίνει, δεν ξέρω αν κανείς από τους μουσικούς της το αναλύει έτσι, αλλά εγώ καταλαβαίνω ότι η διαδικασία είναι αυτή. Όταν συνεργαζόμασταν με τον Kowald, αυτός ήταν πολύ συγκεκριμένος πάνω σε αυτό το θέμα. Έλεγε: «Να μην είσαι διακοσμητικός, αισθητικός, αλλά να είσαι αληθινός» και είχε φτιάξει κάτι στο μυαλό του σε σχέση με την αλήθεια που έχεις μέσα σου. Μόνο τελείως διαισθητικά μπορείς να καταλάβεις τι σου λέει ο άλλος σε αυτές τις περιπτώσεις.

Οι παγίδες του αυτοσχεδιασμού

Μετά αρχίζει αυτή η παγίδα με τη μουσική. Ενώ υποτίθεται ότι είναι ελεύθερη, βρίσκεσαι μερικές φορές ξανά σε ένα σύστημα κανόνων, που μάλιστα είναι τόσο αφηρημένοι που είσαι σε ένα χάος. Και μπορεί να έχει και τις ίδιες αξίες, τις ίδιες συμπεριφορές με την κλασική μουσική. Υπάρχει λοιπόν ένα σημείο κρίσιμο: πώς μπορεί κάτι, που ξεκινά σαν μια τάση ελευθερίας, να μετατραπεί σε μια επίφαση ελευθερίας, σε ένα σύστημα καταπιεστικό, με κανόνες που είναι εξίσου άκαμπτοι; Τι παίζεται σε μια τέτοια περίπτωση, όταν δεν παίζονται χρήματα, ή θέματα εξουσίας;

Υπάρχει επίσης σε μουσικό επίπεδο και ένα ακόμη θέμα. Στο όνομα της ελευθερίας, να καταντήσει το μουσικό αποτέλεσμα να είναι ένα τίποτα, να καταντήσει να μην μπορεί να σε ακούει κανείς, να γίνει κάτι χωρίς νόημα, ακριβώς επειδή θεωρείται ότι είναι μια ελευθερία. Μια ελευθερία χωρίς νόημα. Όμως, σε κάθε περίπτωση, είναι σημαντικό για μένα να νιώθω κάτι. Μπορεί να είναι χάος, να μην έχει δομή, αλλά εγώ όμως μέσα στο χάος να είμαι ικανοποιημένη από αυτό που νιώθω. Τότε έχει επιτευχθεί για μένα ο στόχος. Εάν δεν νιώθω τίποτα, τότε δεν υπάρχει λόγος να το κάνω.

Αυτοσχεδιασμός, συλλογικότητα και παιχνίδι

Ας δούμε όμως αυτό που συμβαίνει όταν παίζουν πολλοί μαζί. Το στοιχείο της σχέσης. Υπάρχει εκεί ένα άλλο σημαντικό στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Το πώς ακούει ο ένας τον άλλο. Πώς μπορείς να φτιάξεις κάτι πολύ σπουδαίο, κυρίως με το να είσαι σε μια μορφή εγρήγορσης, συντονισμού με άλλους. Χωρίς να υπάρχει κάτι έτοιμο, πάλι ξεκινώντας από το μηδέν. Αντιδρώντας. Είναι δράση-αντίδραση, όχι όμως οποιαδήποτε δράση-αντίδραση. Θα μπορούσε πάλι να είναι ένα τίποτα. Μπορεί να μπλοκάρει τελείως... Μπορεί ο άλλος μουσι :ός να σε σαμποτάρει χωρίς να το θέλει. Να

έχει μια ιδέα... ότι κάτι δεν πρέπει να είναι έτσι αλλά αλλιώς κι εσύ να προσπαθείς να χτίσεις κάτι, χωρίς όμως να μπορείς να το ολοκληρώσεις και να ταλαιπωρούνται και οι δύο. Αυτό επίσης έχει συμβεί πολλές φορές. Είναι ένας κίνδυνος. Είναι κουραστικό. Ο κόσμος καταλαβαίνει. Μια συνεργασία μπορεί να γίνει πολύ βαρετή, να γίνει μια άμορφη μάζα, επειδή δύο άνθρωποι παίζουν συνέχεια στα ίδια νερά. Αλλά και το να κοντράρει ο ένας τον άλλο για να γίνει ενδιαφέρον, μπορεί κάποιος να μην το αντέχει, ή να μην είναι σε αυτό το κλίμα, να μην μπορεί να ακολουθήσει. Αν δεν το καταλάβεις γρήγορα και δεν το κόψεις για να πας με τα νερά του, πάλι είναι εξίσου εκνευριστικό. Αν παίζουν και οι δύο ρομαντικές μελωδίες, δεν έχει ενδιαφέρον. Αν ο ένας παίζει κάτι ρομαντικό, συναισθηματικό και ο άλλος το σχολιάζει με έναν τρόπο ρυθμικό, τότε μπορεί να γίνει θαυμάσιο. Πρέπει και ο άλλος να επικοινωνήσει με αυτό. Παίζεις και σκέφτεσαι, κακά τα ψέματα. Υπάρχει ένα παιχνίδι, που είναι να είσαι συντονισμένος με τον άλλο και συγχρόνως να τον παρασέρνεις κάπου αλλού. Πού θα πάει το πράγμα. Ο άλλος δεν ξέρει ...ούτε κι εσύ ξέρεις. Είναι παιχνίδι. Έχει κάποιους κανόνες, όχι πολύ σαφείς, αλλά είναι παιχνίδι. Πώς κάνεις αστεία; Δηλαδή, ξέρεις από πριν τι αστεία θα κάνεις; Ακούς τον άλλο και απαντάς και αρχίζουν οι ατάκες. Κάποια αστεία μπορεί να είναι ίδια με αυτά που έχεις πει και σε άλλους, αλλά ανάλογα με τη στιγμή αλλάζουν... Είναι μια συνομιλία την οποία δεν την έχεις προγραμματίσει. Ο τρόπος επαφής είναι μια μορφή και ένα είδος μουσικής συνενοχής. Είναι πολύ ωραίο. Υπάρχει διαρκώς μια αποκάλυψη. Το καλό με τον Φλώρο – που παίζουμε μαζί εδώ και καιρό – είναι ότι δεν υπάρχει ο φόβος. Μπορεί να υπάρχουν στιγμές δύσκολες, αλλά είναι ενδιαφέρον και το πώς βγαίνεις από κει. Και το ότι δεν πειράζει. Σίγουρα βρίσκεται ένας τρόπος, αυτό που ακούς και αυτό που δίνεις, αυτό το μπαλάκι που πετιέται, να βρίσκει το δρόμο του. Είναι και συναισθηματική ιστορία. Δείχνει μια κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι άνθρωποι, ο καθένας ξεχωριστά. Δηλαδή, αν ο ένας είναι νευρικός με το κοινό και φοβάται πράγματα, μπορεί να μην μπορεί να αφεθεί κάπου. Είναι και θέμα χρόνου και εμπιστοσύνης. Ό,τι ισχύει στις σχέσεις, ισχύει και εκεί. Είναι μια ελεύθερη κατάσταση που φτιάχνεται εκείνη τη στιγμή και που, ανάλογα με τους ανθρώπους, μπορεί και να καταστραφεί .

Η μουσική και οι ήχοι

Το πρωί, σε ένα δημοτικό σχολείο, προσπάθησα να διηγηθώ μια ιστορία στα παιδιά: πώς παίρνεις τους ήχους και τους κάνεις μουσική. Πώς η μουσική βγαίνει από το τίποτα σχεδόν, από έναν ήχο, από μικρούς ήχους που μπορεί να γίνουν μουσική, ότι ξεκινάμε από αυτό και αυτό γίνεται μια μελωδία. Ξεκινάμε από μια σειρά μικρούς ήχους και όλα αυτά μπορεί να γίνουν μελωδία. Υπάρχει ένα όριο που είναι μεταξύ μελωδίας και μη μελωδίας. Όπως και στον λόγο. Με τον λόγο μπορείς να το καταλάβεις πολύ εύκολα. Να μιλάς κι αυτό να αρχίσει να γίνεται τραγουδιστό, χωρίς όμως και να είναι κανονικό τραγούδι. Όπως όταν ακούς μια διάλεκτο που έχει μεγάλη μελωδικότητα. Κάποτε είχα φτιάξει τραγούδια από τη μελωδία των φωνών των ανθρώπων που άκουγα σε ένα κασετόφωνο. Κάποιοι ποιητές, που έλεγαν τα ποιήματά τους σε διάφορες γλώσσες. Ακολουθούσα τη φωνή του ομιλητή και έβγαινε η μελωδία. Μιλάμε με νότες. Ποια είναι η μελωδία που βγαίνει από τους ήχους και την ομιλία, και πώς αυτό που είναι άναρχο μπορεί ξαφνικά να οδηγήσει σε μια μελωδία και μετά να ξαναγυρίσει στο άναρχο; Το καθημερινό που γίνεται μουσική.

Η μουσική θεωρείται πώς είναι η οργάνωση των ήχων. Για μένα υπάρχει ένα βήμα παραπέρα. Είναι ο φυσικός ήχος ο οποίος, επειδή τον αντιλαμβάνεσαι σαν μουσική, γίνεται μουσική. Η μουσική υπάρχει γύρω μας, αρκεί να την αντιληφθείς ως μουσική. Το αντίστοιχο στα εικαστικά: κάποιος παίρνει έναν τηλεφωνικό θάλαμο και τον βάζει σε μια γκαλερί. Επειδή τον έβαλε στη γκαλερί, είναι έργο τέχνης. Δεν παύει όμως να είναι ένας τηλεφωνικός θάλαμος χωρίς καμία επέμβαση. Και τελικά έχει να κάνει με το πώς φτάνεις να βλέπεις τον κόσμο.

Ένα άλλο παράδειγμα. Έκανα ένα εργαστήρι σε ηθοποιούς και μια από τις ασκήσεις ήταν να κάνουν τη λαϊκή αγορά. Στην αρχή φωνάζουν «πατάτες, ντομάτες», μετά αυτό γίνεται ήχος χωρίς λέξεις. Χρησιμοποιήσαμε στη συνέχεια τον ήχο της αγοράς για να κάνουμε ένα μοιρολόι. Το μοιρολόι δεν γινόταν με κανέναν άλλο τρόπο. Τους έλεγα «τώρα μοιρολογάμε» και το μοιρολόι δεν έβγαινε. Έκαναν όμως την αγορά και ο εξωτερικός ακροατής άκουγε ένα μοιρολόι κανονικό, με τους ήχους της αγοράς, δηλαδή «πατάτες» κ.λπ. Κάποια στιγμή που κάναμε κάτι άλλο, μια Κυριακή, υπήρχε μια κανονική λαϊκή αγορά έξω από το θέατρο και οι άνθρωποι φωνάζανε. Και μια ηθοποιός είπε: «α... αυτοί κάνουν αυτό που κάναμε εμείς»! Αυτοί έκαναν αυτό που κάνανε πάντα, εμείς κάναμε αυτό που έκαναν εκείνοι... Και σκέφτομαι, δες πώς αναποδογύρισαν ξαφνικά τα πράγματα και αυτή το ακούει σαν τέχνη, σαν μουσική και σαν άσκηση.

Για μένα όλα αυτά έχουν πολύ ενδιαφέρον. Θυμάμαι μια μέρα στο μετρό, μπήκε μια γυναίκα η οποία κουνούσε τα χέρια της με περίεργο τρόπο, σαν να έκανε γυμναστική. Μια πολύ ωραία κυρία. Καταλάβαινες ότι έχει κάποια πάθηση. Την έβλεπα με θαυμασμό παρόλο που η ίδια είχε το πρόβλημά της. Για μένα όμως είχε πολύ ενδιαφέρον να τη βλέπω, ήταν σαν σύγχρονος χορός. Δηλαδή, αν αυτό το έβλεπες στη σκηνή, σε μια σκηνή αποβάθρας τραίνου, τότε είναι σύγχρονος χορός. Βλέπεις τη ζωή σαν τέχνη. Τα στοιχεία καθημερινότητας στην τέχνη, παντού, σε όλες τις μορφές της, μου κινούν πολύ το ενδιαφέρον: βγαίνεις έξω στον δρόμο και νομίζεις ότι είσαι μέσα σε ένα έργο τέχνης. Αυτή είναι η τάση η δική μου – δεν το συμμερίζονται όλοι.

Φορούσα ακουστικά και άκουγα μουσική ενώ περίμενα στο αεροδρόμιο και, εκεί που καθόμουν, βλέπω όλους τους ανθρώπους να σηκώνονται και να χορεύουν. Κάποιο μεγάφωνο είχε ανακοινώσει κάτι για την πτήση και όλοι συγχρονίστηκαν ξαφνικά με την οδηγία.

Αυτοσχεδιασμός και διέγερση

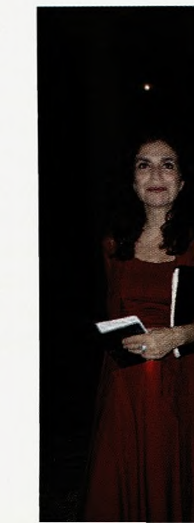
Ο αυτοσχεδιασμός σε παρασέρνει πάρα πολύ. Μετά αυτό γίνεται επικίνδυνο, πρέπει να το ελέγξεις. Μπορεί, για παράδειγμα, να βάλεις τα κλάματα. Υπάρχει ένας συγκεκριμένος ήχος που εμένα μου το δημιουργεί αυτό. Λες, αν το συνεχίσω δεν μπορώ να προχωρήσω, οπότε πρέπει να το κόψεις. Γιατί, αν βάλεις τα κλάματα, το καταργείς.

Ποτέ δεν το κάνω αυτό μόνη μου, π.χ. στο σπίτι μου. Δεν ξέρω γιατί. Δεν με ενδιαφέρει. Δεν έχει κανένα νόημα. Και ό,τι βγαίνει από αυτά είναι στις συναυλίες και μέσα στις συναυλίες φτιάχνεται. Υπάρχει διαφορετική διέγερση της φωνής όταν λες ένα τραγούδι ή όταν παίζεις με τους ήχους. Νιώθεις να εξερευνείς αλλιώς τη φωνή σου, να διεγείρεται αλλιώς η φωνή σου, να ανακαλύπτεις κάτι άλλο. Είναι τεράστια η διαφορά των ηχοχρωμάτων. Είναι άλλη η διαδικασία. Είναι πάρα πολλά τα χρώματα του αυτοσχεδιασμού, που αλλιώς δεν τα χρησιμοποιείς.

Η ευχαρίστηση στον αυτοσχεδιασμό με τη φωνή

Το πώς σε κινητοποιεί εσωτερικά. Αυτό είναι το πιο σημαντικό. Όλο αυτό έχει να κάνει με το μέσα. Μπορεί να μετράει και το αισθητικό μέρος, το «δες τι έκανα», αλλά δεν είναι αυτό το πιο σημαντικό. Είναι κάτι που σε πάει προς τα μέσα. Θα σου φέρει κάτι από μέσα σου, σε φέρνει σε επαφή με τα συναισθήματά σου, με κάτι πολύ δικό σου. Είναι πολύ πιο δυνατό από αυτό που θα σου φέρει ένα τραγουδάκι παιδικό, ή ένα τραγούδι μελαγχολικό, για παράδειγμα, και δεν ξέρεις τι είναι. Ενώ με ένα τραγούδι ξέρω τους συνειρμούς που κάνω. Συμβαίνουν, και τους καταλαβαίνω εκείνη την ώρα. Τραγουδάω και λέω, «α, για δες τι σκέφτηκα». Είναι σαφές. Με τον αυτοσχεδιασμό τα πράγματα είναι πολύ πιο γρήγορα, δεν έχεις χρόνο και ξαφνικά συμβαίνουν. Είναι περισσότερο σωματικά. Δεν ξέρω πώς να το πω. Έρχεσαι σε επαφή με κάτι πιο βαθύ, αλλά δεν είναι ίσως καλή λέξη. Πιο πρωτόγονο, πιο ενστικτώδες. Στο τραγούδι για παράδειγμα ...έλεγα ένα ισπανικό νανούρισμα σε μια συναυλία, και μου έρχεται ο συνειρμός, μια σκηνή από την ταινία «Ο μάγειρας, ο κλέφτης, η γυναίκα του και ο εραστής της», και εγώ λέω στα ισπανικά ένα παιδικό νανούρισμα και στο μυαλό μου είναι αυτή η γυναίκα που του λέει «το πρωί θα σου φτιάξω πρωινό» (ενώ τον έχουν σφάξει). Εκείνη την ώρα, λέω, δες τι σκέφτομαι...! Έχω την εικόνα, έχω και τη σκέψη. Όλα γίνονται σε πολλά επίπεδα. Στον αυτοσχεδιασμό δεν έχεις αυτή την πολυτέλεια. Να κάθομαι να αναλύσω, δες πώς μου ήρθε και γιατί. Στον αυτοσχεδιασμό σου έρχεται τελείως ξαφνικό και δεν έχεις την πολυτέλεια να λες «για δες τι έκανα». Για μένα είναι πιο πρωτόγονο. Και έχει και έναν ρυθμό που σε παρασέρνει. Καταρχάς κινείται πολύ έντονα το διάφραγμα, για να βγάλεις αυτή τη προσπάθεια πάλλεται το διάφραγμα πολύ και όλοι οι μύες στο πρόσωπο. Είναι σαν γυμναστική. Ο ρυθμός του σε πάει, όπως κάποιοι που παίζουν κρουστά ή χορεύουν και δεν μπορούν να σταματήσουν. Παίρνεις φόρα, χωρίς να μπαίνεις ακριβώς σε μια κατάσταση έκστασης. Η έκσταση είναι κάτι πιο ευχάριστο από αυτό που συμβαίνει σε αυτές τις καταστάσεις, όπου δεν μπορείς να σταματήσεις. Δεν μπορείς να το σταματήσεις αυτό που το ξεκίνησε. Στον αυτισμό δεν υπάρχει κάτι παρόμοιο; Κάνεις κάτι και δεν μπορείς να το σταματήσεις; Η έκσταση αντίθετα έχει το στοιχείο της ανάτασης. Αυτό που περιγράφω δεν ξέρω αν την έχει. Μπαίνεις σε έναν ρυθμό και πας μέχρι να εξαντληθείς, σαν να χορεύεις και να είσαι σε κατάσταση ζαλάδας.

Η Σαβίνα Γιαννάτου έχει στενούς δεσμούς με τη Θεσσαλονίκη, δεσμούς που απλώνονται σε πολλές συνεργασίες, όπως με το Κ.Θ.Β.Ε. και την Κ.Ο.Θ., αλλά και με πολλές μουσικές σκηνές της πόλης, από τα μέσα της δεκαετίας του '80. Συνεργάστηκε με πολλούς μουσικούς της πόλης και, από το 1994, με το γκρουπ Primavera en Salonico, που αποτελείται κυρίως από θεσσαλονικείς μουσικούς και έχει ξεκινήσει την πορεία του τραγουδώντας τα σεφαραδίτικα τραγούδια της Θεσσαλονίκης.



ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ

της **Αικατερίνης Θεοδωράκη**
εκπαιδευτικού - συγγραφέα

Η μαθηματική ανισότητα των δύο φύλων αρχίζει από νωρίς;

Οι αντιλήψεις των δασκάλων του Δημοτικού Σχολείου για τα μαθήματα της Γλώσσας και των Μαθηματικών, σε σχέση με το φύλο των παιδιών

Τα Μαθηματικά είναι κοινωνικο-πολιτισμικό κατασκεύασμα το οποίο περιβάλλεται εδώ και αιώνες από μύθους. Οι κυριότεροι μύθοι αφορούν στη σύνδεση των Μαθηματικών με το ανδρικό φύλο. Τον 19ο αιώνα, οι δικαιολογίες που προβάλλονταν για να αποκλείσουν τις γυναίκες από τη βασική εκπαίδευση εστίαζαν στη γυναικεία αναπαραγωγική ικανότητα. Ο συνηθέστερος ισχυρισμός ήταν ότι η ενέργεια που χρησιμοποιούσαν τα κορίτσια για διανοητικές εργασίες επηρέαζε την ανάπτυξη της αναπαραγωγικής λειτουργίας. Ακολούθως, υπήρχε ο κίνδυνος της *αρρενωπότητας* της γυναίκας, πράγμα που θα μπορούσε να αποβεί επικίνδυνο για το μέλλον της ανθρώπινης φυλής. Έτσι, τα Μαθηματικά συνδέθηκαν με την ανδρική φύση και αποτέλεσαν για πολλά χρόνια ένα πεδίο επιστημονικής γνώσης που απευθυνόταν κυρίως στο ανδρικό φύλο.

Ο όρος *φύλο* περιλαμβάνει το σύνολο των χαρακτηριστικών και των συμπεριφορών που συναντά κανείς στις γυναίκες και στους άνδρες και που αποδίδονται στο γεγονός ότι τα άτομα ανήκουν στη μία ή στην άλλη κατηγορία. Η φεμινιστική προσέγγιση υποστηρίζει ότι το φύλο προσδιορίζεται και κατασκευάζεται σε μεγάλο βαθμό κοινωνικά. Η προσέγγιση αυτή δίνει, κυρίως, έμφαση στον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικές προκαταλήψεις και τα στερεότυπα, καθώς και οι ιστορικές και κοινωνικές συγκυρίες που επηρεάζουν διαχρονικά τις σχέσεις των φύλων, επιδρούν στην κοινωνικοποίηση των ανδρών και των γυναικών και διαμορφώνουν συγκεκριμένες ταυτότητες φύλου. Η θηλυκότητα ή η αρρενωπότητα δεν θεωρούνται σταθερά χαρακτηριστικά του ανθρώπου, γιατί ο άνθρωπος, ως μέρος ενός κοινωνικού συνόλου που μεταβάλλεται διαρκώς, είναι ένας οργανισμός που εξελίσσεται.

Οι εκπαιδευτικοί, ως μέλη ενός συγκεκριμένου κοινωνικού συνόλου, συνδέουν τη σεξουαλική ταυτότητα με διαφορετικά θέματα και επιδρούν στην ανάπτυξη των ρόλων του φύλου των μαθητών και των μαθητριών τους. Η αποδεκτή σεξουαλικώς συμπεριφορά για το κάθε φύλο θέτει συγκεκριμένα όρια, που εκτείνονται έως τις προσδοκίες που έχει το σχολικό και κοινωνικό περιβάλλον από το παιδί. Οι προσδοκίες αυτές διαφοροποιούνται ως προς τα γνωστικά αντικείμενα και ως προς το φύλο.





Ρύμνιο Κοζάνης, Νοέμβριος 1996.
Φωτογραφίες: Άρις Γεωργίου

Η εξάσκηση των Μαθηματικών είναι μια δραστηριότητα που μεταφέρεται, κυρίως, στην τάξη. Αυτό σημαίνει ότι, αν και οι μαθηματικοί όροι μπορούν να χρησιμοποιηθούν και έξω από το σχολείο, το σχολείο είναι το σημαντικότερο μέρος για τη διδασκαλία και την εκμάθηση του κύριου όγκου της γνώσης που λέγεται Μαθηματικά.

Οι αντιλήψεις των εκπαιδευτικών έχουν επίδραση στον τρόπο που αντιλαμβάνεται ένα παιδί τη σεξουαλική του ταυτότητα: αν ένας μαθητής ή μια μαθήτρια θεωρεί ότι η ενασχόλησή του/της με ένα μάθημα αρμόζει στη σεξουαλική του/της ταυτότητα, τότε θα καταβάλει περισσότερες προσπάθειες για να ανταποκριθεί ικανοποιητικά στις απαιτήσεις του μαθήματος. Αν μια γυναίκα ικανή στα Μαθηματικά πιστέψει ότι οι άλλοι τη βλέπουν ως λιγότερο θηλυκή, ίσως αρχίσει να αισθάνεται άβολα με την επιτυχία της. Αν μια μαθήτρια νιώθει ότι η επιτυχία της δεν έχει αξία και στην πραγματικότητα δεν είναι κατάλληλη γι' αυτήν, ίσως αποφασίσει να μην αποκτήσει τα εφόδια που της είναι απαραίτητα για να συνεχιστεί η επιτυχία της στα Μαθηματικά. Οι επιδόσεις μιας γυναίκας στα Μαθηματικά επιδρούν στον τρόπο με τον οποίο οικοδομεί η ίδια τη σεξουαλική της ταυτότητα, μέσα από τα κοινωνικά της ερεθίσματα.

Η σύνδεση των Μαθηματικών με τα αγόρια-άνδρες, οδηγεί κάποιους/ες εκπαιδευτικούς να αναπτύσσουν σεξιστική συμπεριφορά μέσα στην τάξη, σχολιάζοντας αρνητικά τις γυναικείες ικανότητες, σε μαθήματα όπως είναι τα Μαθηματικά. Οι εκπαιδευτικοί απερίσκεπτα συνδέουν την επιτυχία των κοριτσιών με το μάθημα της Γλώσσας και την επιτυχία των αγοριών με το μάθημα των Μαθηματικών. Όπως αναφέρει η Koehler, κάποιος εκπαιδευτικός σε ένα κολέγιο ανακοίνωσε: «Κορίτσια, τα αποτελέσματά σας στη Γλώσσα ήταν πιο ψηλά από τα αποτελέσματά σας στα Μαθηματικά κι εσείς, αγόρια, είχατε πιο ψηλά αποτελέσματα στα Μαθηματικά απ' ό,τι στη Γλώσσα». Μπορεί κανείς να καταλάβει τα συναισθήματα ενός κοριτσιού που είχε *αγορίστικα* αποτελέσματα, που τα πήγε δηλαδή καλύτερα στα Μαθηματικά απ' ό,τι στη Γλώσσα. Η στερεοτυπική σύνδεση συγκεκριμένων μαθημάτων με την ανδρική ή τη γυναικεία σεξουαλική ταυτότητα, συνεχίζεται σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης. Η Evelyn Fox Keller αναφέρει χαρακτηριστικά τις δυσκολίες που συνάντησε σε ένα ανδροκεντρικό περιβάλλον και τη μοναξιά που βίωσε στη διάρκεια της καριέρας της ακολουθώντας μια ανδροκρατούμενη επιστήμη.

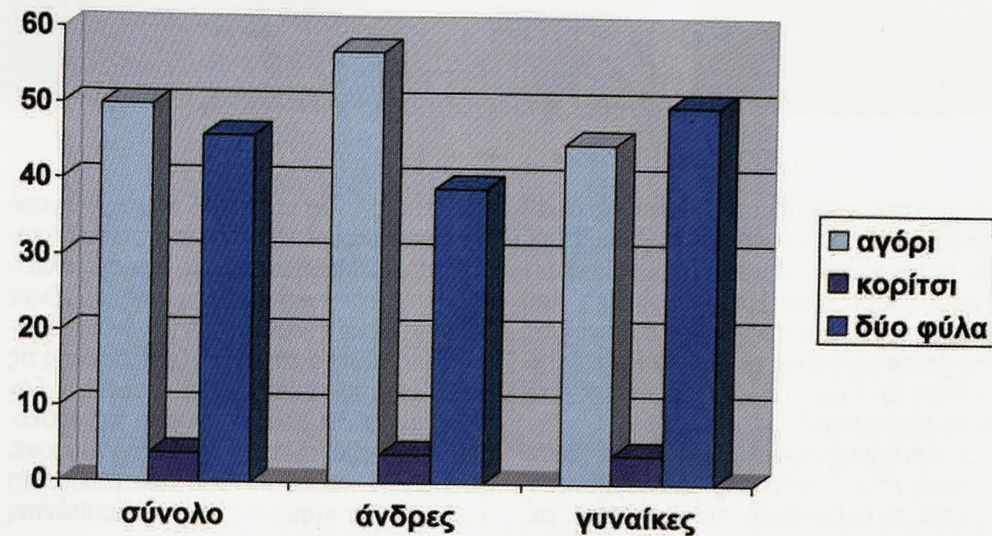
Οι αντιλήψεις των δασκάλων για τις μαθηματικές ικανότητες των αγοριών έχουν επίδραση στις αντιλήψεις των εκπαιδευτικών για τη συμπεριφορά των μαθητών και των μαθητριών τους στην τάξη. Οι εκπαιδευτικοί θεωρούν ότι τα αγόρια απαντούν εθελοντικά στις ερωτήσεις στο μάθημα πιο συχνά από ό,τι απαντούν τα κορίτσια. Ακόμη, οι δάσκαλοι/ες αναφέρουν ότι έχουν καλύτερη επικοινωνία με τα αγόρια κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας τους απ' ό,τι έχουν με τα κορίτσια, ενώ μπορούν να επικοινωνούν καλύτερα με τα κορίτσια στο μάθημα της Γλώσσας.

Στον ελληνικό χώρο διεξήχθη έρευνα που στόχευε στη διερεύνηση των αντιλήψεων των δασκάλων του Δημοτικού Σχολείου για τα μαθήματα της Γλώσσας και των Μαθηματικών σε σχέση με το φύλο των παιδιών. Στην έρευνα πήραν μέρος 255 δάσκαλοι και δασκάλες που υπηρετούν σε σχολεία των νομών Θεσσαλονίκης, Κιλκίς, Μαγνησίας και Δράμας, σε τμήματα εξομοίωσης και σε τμήματα του Διδασκαλείου «Δ. Γληνός».

Για τη συλλογή του ερευνητικού υλικού χρησιμοποιήθηκε ένα δομημένο ερωτηματολόγιο κλειστού τύπου. Η επεξεργασία των στοιχείων έγινε με το στατιστικό πακέτο SPSS v.12. Από την ανάλυση των απαντήσεων των εκπαιδευτικών που συμμετείχαν στην έρευνα διαπιστώθηκε ότι η πλειονότητα των εκπαιδευτικών θεωρεί ότι τα Μαθηματικά προσφέρουν ευχαρίστηση είτε στα αγόρια (50%) ή και τα δύο φύλα (46%), όχι όμως στα κορί-

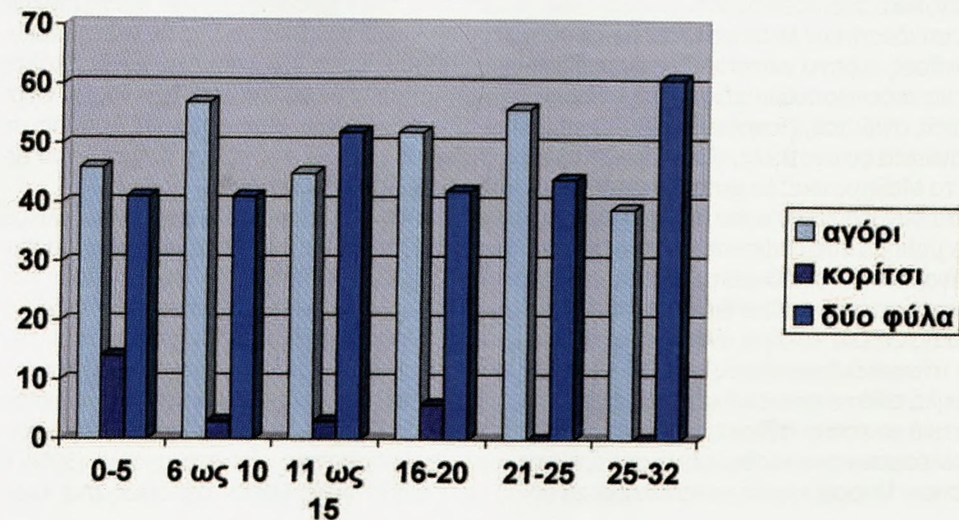
τσια. Η επίδραση του φύλου των εκπαιδευτικών διαφοροποιεί τις απαντήσεις τους (στατιστικά σημαντική διαφορά χ2=0,196, p=0,047): το 57% των ανδρών εκπαιδευτικών θεωρεί ότι τα Μαθηματικά προσφέρουν ευχαρίστηση στα αγόρια, το 39% και στα δύο φύλα και το 4% στα κορίτσια. Οι απαντήσεις των γυναικών εκπαιδευτικών δίνουν μια διαφορετική εικόνα: το 50% θεωρεί ότι και τα δύο φύλα απολαμβάνουν τα Μαθηματικά, το 45% τα αγόρια και το 4% τα κορίτσια (πίνακας 1).

Πίνακας 1: Ευχαριστιέται τα Μαθηματικά



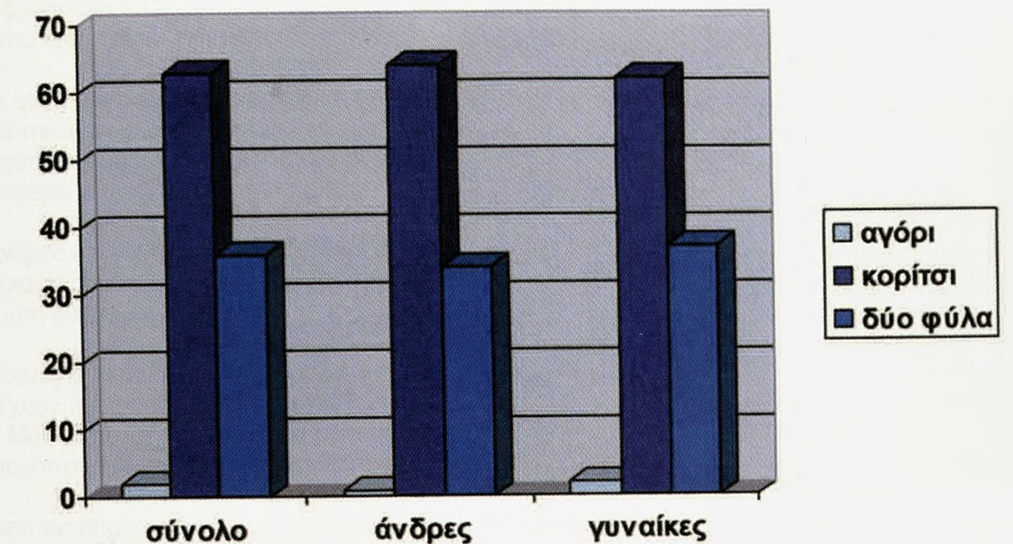
Στην ίδια ερώτηση, οι αντιλήψεις των εκπαιδευτικών του δείγματος διαφοροποιούνται σε σχέση με τα χρόνια υπηρεσίας τους (στατιστικά σημαντική διαφορά χ2=12,601, p=0,0247), αφού η πλειονότητα των εκπαιδευτικών, που έχουν μέχρι 10 χρόνια υπηρεσίας, θεωρεί ότι τα Μαθηματικά προσφέρουν ευχαρίστηση στα αγόρια (46%-57%), ενώ το 41% στα δύο φύλα και 3%-14% στα κορίτσια. Το 52% των εκπαιδευτικών του δείγματος, που έχει 11-15 χρόνια υπηρεσίας, θεωρεί ότι τα Μαθηματικά προσφέρουν ευχαρίστηση και στα δύο φύλα, ενώ το 45% της κατηγορίας αυτής θεωρεί ότι προσφέρουν ευχαρίστηση στα αγόρια. Η πλειονότητα των εκπαιδευτικών που πήραν μέρος στην έρευνα, με χρόνια υπηρεσίας από 16-25, θεωρούν ότι τα αγόρια ευχαριστιούνται τα Μαθηματικά (52%-56%), ενώ το 42%-44% και τα δύο φύλα. Τέλος, το 61% των εκπαιδευτικών από 25 χρόνια υπηρεσίας και πάνω θεωρούν ότι τα Μαθηματικά προσφέρουν ευχαρίστηση και στα δύο φύλα, το 39% στα αγόρια ενώ κανένας και καμιά εκπαιδευτικός της κατηγορίας αυτής δεν θεωρεί ότι τα Μαθηματικά προσφέρουν ευχαρίστηση στα κορίτσια (πίνακας 2).

Πίνακας 2: Ευχαριστιέται τα Μαθηματικά



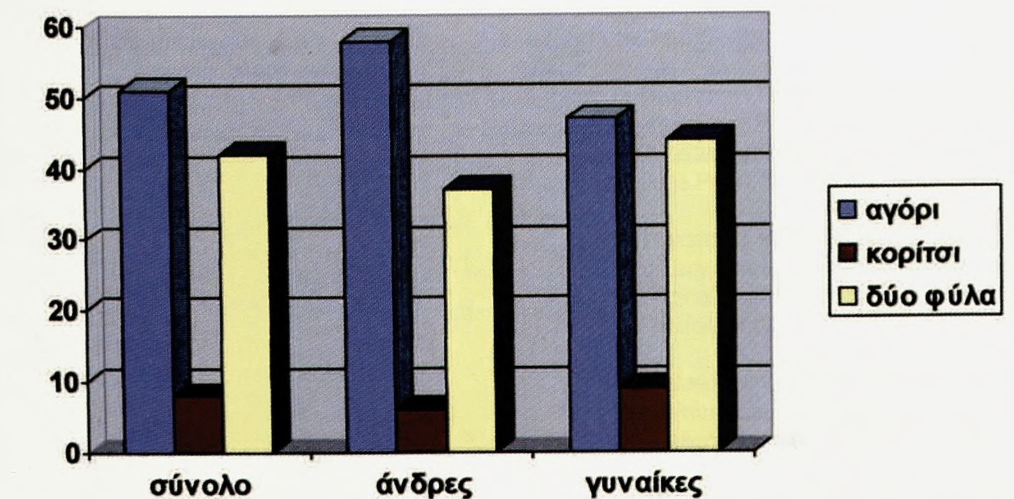
Στην ερώτηση σε ποιο από τα δύο φύλα προσφέρει ευχαρίστηση το μάθημα της Γλώσσας, το 63% του δείγματος απάντησε τα κορίτσια, το 36% και τα δύο φύλα και μόνο το 2% τα αγόρια. Η επίδραση της μεταβλητής φύλο του/της εκπαιδευτικού δεν διαφοροποίησε τις απαντήσεις του δείγματος: το 64% των ανδρών εκπαιδευτικών θεωρεί ότι τα κορίτσια απολαμβάνουν το μάθημα της Γλώσσας, το 34% και τα δύο φύλα ενώ το 1% τα αγόρια. Περίπου στα ίδια ποσοστά κυμαίνονται και οι απαντήσεις των γυναικών εκπαιδευτικών: το 62% θεωρεί ότι το μάθημα της Γλώσσας προσφέρει ευχαρίστηση στα κορίτσια, το 37% και στα δύο φύλα και το 2% στα αγόρια (πίνακας 3).

Πίνακας 3: Ευχαριστιέται το μάθημα της Γλώσσας



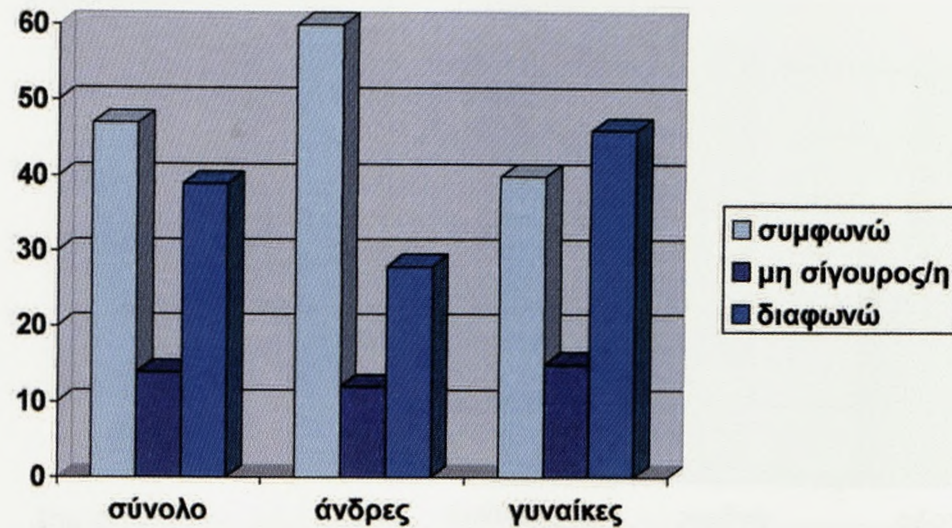
Τέλος, το 51% των εκπαιδευτικών του δείγματος θεωρεί ότι τα αγόρια είναι επίμονα σε δύσκολα μαθηματικά προβλήματα, το 42% θεωρούν ότι και τα δύο φύλα επιμένουν στην επίλυση δύσκολων μαθηματικών προβλημάτων, ενώ το 8% αποδίδει το χαρακτηριστικό αυτό στα κορίτσια. Η στατιστική ανάλυση δεν έδωσε σημαντική διαφορά στις απαντήσεις των ανδρών και των γυναικών εκπαιδευτικών. Συγκεκριμένα, το 58% των ανδρών εκπαιδευτικών και το 47% των γυναικών εκπαιδευτικών θεωρούν ότι τα αγόρια είναι επίμονα σε δύσκολα μαθηματικά προβλήματα, το 37% των ανδρών και το 44% των γυναικών εκπαιδευτικών αποδίδουν τον χαρακτηριστικό και στα δύο φύλα, ενώ το 6% των ανδρών και το 9% των γυναικών εκπαιδευτικών αποδίδουν τον χαρακτηριστικό στα κορίτσια (πίνακας 4).

Πίνακας 4: Είναι επίμονος/η σε δύσκολα μαθηματικά προβλήματα



Η πλειονότητα των εκπαιδευτικών του δείγματος (47%) θεωρεί ότι τα αγόρια συμμετέχουν πιο ενεργά στο μάθημα των μαθηματικών. Οι απαντήσεις των εκπαιδευτικών διαφοροποιούνται υπό την επίδραση του φύλου τους (στατιστικά σημαντική διαφορά: $\chi 2=13,777$ $p=0,003$): το 60% των ανδρών εκπαιδευτικών συμφωνεί με την παραπάνω αντίληψη, διαφωνεί το 28%, ενώ το 12% δηλώνει ότι δεν έχει διαμορφώσει σαφή άποψη. Με την παραπάνω αντίληψη διαφωνεί το 46% των γυναικών εκπαιδευτικών, συμφωνεί το 40%, ενώ το 15% δηλώνει ότι δεν έχει διαμορφώσει άποψη για το θέμα (πίνακας 5).

Πίνακας 5: Τα αγόρια συμμετέχουν πιο ενεργά στο μάθημα των Μαθηματικών



Συμπεράσματα

Από όσα αναφέρθηκαν παραπάνω προκύπτει ότι:

1. Η πλειονότητα των ανδρών εκπαιδευτικών που πήραν μέρος στην έρευνα θεωρούν ότι τα Μαθηματικά προσφέρουν ευχαρίστηση στα αγόρια, ενώ η πλειονότητα των γυναικών εκπαιδευτικών του δείγματος θεωρούν ότι τα Μαθηματικά προσφέρουν ευχαρίστηση και στα δύο φύλα. Οι αντιλήψεις των εκπαιδευτικών διαφοροποιούνται υπό την επίδραση της μεταβλητής «χρόνια υπηρεσίας» των εκπαιδευτικών.

2. Οι αντιλήψεις και των ανδρών και των γυναικών εκπαιδευτικών συμπίπτουν αναφορικά με το μάθημα της Γλώσσας, αφού η πλειονότητα θεωρεί ότι το μάθημα προσφέρει ευχαρίστηση στα κορίτσια.

3. Άνδρες και γυναίκες εκπαιδευτικοί θεωρούν ότι τα αγόρια σε σχέση με τα κορίτσια είναι πιο επίμονα στην επίλυση δύσκολων μαθηματικών προβλημάτων.

4. Οι άνδρες εκπαιδευτικοί θεωρούν ότι τα αγόρια συμμετέχουν περισσότερο από τα κορίτσια στο μάθημα των Μαθηματικών, αντίληψη με την οποία διαφωνεί η πλειονότητα των γυναικών εκπαιδευτικών.

5. Από τις απαντήσεις του δείγματος συμπεραίνουμε ότι οι άνδρες εκπαιδευτικοί είναι πιο στερεοτυπικοί στις αντιλήψεις τους σε σχέση με τις γυναίκες εκπαιδευτικούς.

Βιβλιογραφία:

S. Bordo, *The Cartesian Masculinization of Thought*, The University of Chicago Press, Σικάγο και Λονδίνο, 1987.

Β. Δεληγιάννη-Κουιμτζή, Σημειώσεις από το μάθημα «Εισαγωγή στις Φεμινιστικές Προσεγγίσεις στην Ψυχολογία», τμήμα Ψυχολογίας, Α.Π.Θ., 1999.

Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, «Η εξέλιξη του προβληματισμού για τη γυναικεία εκπαίδευση στην Ελλάδα», στο Δεληγιάννη-Κουιμτζή Β. και Ζιώγου-Καραστεργίου Σ. (επιμ.), *Εκπαίδευση και Φύλο*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1999.

M.S. Koehler, M.S., «Classrooms, Teachers and Gender Differences in Mathematics», στο E. Fenemma και G.C. Leder (επιμ.), *Mathematics and Gender*, Teachers College Press, Νέα Υόρκη, 1990.

C. Lasser, C., *Educating Men and Women together - coeducation in a changing world*, University of Illinois Press, Ουρμπάνα και Σικάγο, 1987.

G.C. Leder, H.J. Forgasz, C. Solar, «Research and intervention programs in mathematics education: A gendered issue», στο A. Bishop, K. Clements, C. Keitel, J. Kilpatrick and C. Laborde (επιμ.), *International Handbook of Mathematics Education*, Part 2, Kluwer, Dordrecht, 1996.

Ε. Τρέσσου-Μυλωνά, «Φύλο και Μαθηματικά: εκπαιδευτικές ανισότητες και Παιδαγωγική της ισότιμης συμμετοχής», στο Β. Δεληγιάννη-Κουιμτζή και Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου (επιμ.), *Φύλο και Σχολική Πράξη*, εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1997.

E. Fennema, «Teachers' Beliefs and Gender Differences in Mathematics», στο E. Fenemma και G.C. Leder, *Mathematics and Gender*, Teachers College Press, Νέα Υόρκη, 1990.

R. Walden και V. Walkerdine, *Girls and Mathematics: The Early Years: A review of literature and an account of original research*, Institute of Education, University of London, 1982.

R. Walden και V. Walkerdine, *Girls and Mathematics from Primary to Secondary Schooling*, Institute of Education, University of London, 1985.

M. Wyer, M., Barberchock, M., Giesman, D., Ozturk, O.H., Wayne M., *Women, Science and Technology*, Routledge, Νέα Υόρκη-Λονδίνο, 2001.





του **Ηρακλή Παπαϊωάννου**
επιμελητή
του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης

Το καλό, το αδιάφορο και το κιτς

Η έκθεση «Greatest Kitsch 2009», που παρουσιάστηκε τον Μάιο στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης σε επιμέλεια της Συραγώς Τσιάρα, υπήρξε μια έκπληξη καθώς, επιχειρώντας να σκιαγραφήσει την ελληνική εκδοχή του κιτς στην αυγή του 21ου αιώνα, συνιστούσε μια προσχεδιασμένη εκτροπή από τα – συχνά δύσβατα – μονοπάτια της σύγχρονης τέχνης. Αποτελούνταν, αφενός, από έναν αριθμό φωτογραφιών που επιλέχθηκαν μέσω του διαγωνισμού που προκήρυξε το περιοδικό *Parallaxis*, με θέμα που συνοψίζεται ίσως στη φράση «φωτογραφίστε ό,τι πληγώνει την αισθητική σας». Αφετέρου, από μια ιδιαίτερη συλλογή κιτς αντικειμένων που ανήκουν στην Κλειώ Ταντολίδη και τον Χρήστο Καλό. Η συνεύρεση αποδείχτηκε γόνιμη καθώς τα αντικείμενα της συλλογής έφεραν στον εκθεσιακό χώρο μια αύρα αυθεντικού κιτς, ενώ οι φωτογραφίες αναδείκνυαν, μεταξύ άλλων, ολόκληρα περιβάλλοντα, όπως τη μορφή ενός νυχτερινού κέντρου.

Σε μια εποχή που η σύγχρονη τέχνη έχει χαρτογραφήσει λεπτομερώς την επικράτεια του κοινότοπου, του καθημερινού, αλλά και τα φαινόμενα της μαζικής κουλτούρας, το ερωτηματικό βλέμμα στον κόσμο του κιτς μοιάζει εύλογο. Τι είναι, όμως, το κιτς και πώς γεννήθηκε; Ο λεξικογραφικός ορισμός του Μπαμπινιώτη, τον οποίο επικαλείται η έκθεση, υποδεικνύει ως ρίζα τη γερμανική λέξη *kitschen* που σημαίνει πράγματα που αναμιγνύονται πρόχειρα ή συγκρούονται, με αποτέλεσμα έναν κακόγουστα φανταχτερό συνδυασμό. Ο Clement Greenberg, στο γνωστό δοκίμιό του «Avant-garde and Kitsch», έγραφε πριν από πολλά χρόνια πως το φαινόμενο κιτς εμφανίστηκε στη Δύση μαζί με την καλλιτεχνική πρωτοπορία. Επειδή οι μάζες – που είχαν αστικοποιηθεί με τη Βιομηχανική Επανάσταση και αποκοπεί από την αυθεντική λαϊκή τέχνη – δεν είχαν διαμορφώσει «καλλιεργημένο γούστο», αναζήτησαν ως διέξοδο μια *ersatz* κουλτούρα που δεν πρόβαλλε υψηλές απαιτήσεις, αλλά απαιτούσε την εγγύς παρουσία μιας ώριμης πολιτισμικής παράδοσης, από την οποία αποσπούσε στοιχεία για να τα μεταποιήσει. Το κιτς, πάντα κατά τον Greenberg, δεν περιορίστηκε στις Δυτικές μητροπόλεις όπου γεννήθηκε αλλά, ως γνήσιο προϊόν της βιομηχανικής κοινωνίας, πέρασε τα εθνικά σύνορα κάνοντας τον γύρο των αποικιών και αποκτώντας οικουμενικό χαρακτήρα, ενώ διαδόθηκε και στην ύπαιθρο όπου ανταγωνίστηκε την τοπική, λαϊκή κουλτούρα.[1]

Στην ελληνική περίπτωση οι συνθήκες του Greenberg πληρώθηκαν μεταπολεμικά·

1 Clement Greenberg, «Avant-garde and kitsch», στο *Art and Culture*, Beacon Press 1984 (1η έκδοση, 1961), σσ. 9–10, 12.



όταν, δηλαδή, συντελέστηκε η ραγδαία αστικοποίηση αγροτικών πληθυσμών, που απομακρύνονταν από τη δημώδη παράδοση και έλκονταν από την εκσυγχρονιστική λάμψη του αμερικανικού μοντέλου, το οποίο περιλάμβανε κάθε λογής «νεωτερισμούς» και τα υποπροϊόντα τους. Καθόλου παράδοξα, η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος εντοπίζει ως μεταβατικό σημείο στη γέννηση του φαινομένου τη στιγμή που ο χτεσινός αγρότης και σημερινός αστός μπήκε στο διαμέρισμα της πολυκατοικίας και «βρέθηκε αντιμέτωπος με τις απαιτήσεις ενός κόσμου διαφορετικού από τον δικό του».[2] Στην παραδοσιακή κοινωνία, η μορφή ενός αντικειμένου πλαθόταν μέσα στον χρόνο από τις ανάγκες που υπέβαλλε η χρήση και η εξέλιξη αυτής της χρήσης, με τη φύση να αποτελεί διαρκές μέτρο του βίου και πλούσια δεξαμενή μορφοπλαστικών δυνατοτήτων. Στην αντίπερα όχθη, η μορφωμένη ελίτ αξιοποιούσε την αισθητική και ευρύτερη παιδεία ως βάση για την κατανόηση της τέχνης και την εκλέπτυνση της καθημερινής ζωής. Οι αμήχανοι νέοι αστοί βρέθηκαν σε έναν ασαφή, ενδιάμεσο πνευματικά, χώρο. Καθώς, όμως, η άλωση της συνείδησης είναι διαδικασία που απαιτεί χρόνο, το κιτς, ως παράταιρη κακογουστιά, έγινε πιο έντονα αντιληπτό μεταπολιτευτικά, περίοδο που το χάσμα μεταξύ νέων και παλαιών αξιών ενισχυόταν πλέον και από το ισχυρό σήμα της τηλεόρασης. Έκτοτε, το κιτς πολλαπλασιάζεται διαβρώνοντας αποτελεσματικά την εικόνα του δημόσιου χώρου και την αισθητική του δημόσιου βίου. Με την έννοια αυτή, η πρωτοβουλία του Κέντρου μοιάζει με απόπειρα κατάδυσης σε ένα μέρος της εγχώριας εικαστικής «χαμηλής κουλτούρας».

Η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος εντοπίζει ως μεταβατικό σημείο στη γέννηση του φαινομένου τη στιγμή που ο χτεσινός αγρότης και σημερινός αστός μπήκε στο διαμέρισμα της πολυκατοικίας και «βρέθηκε αντιμέτωπος με τις απαιτήσεις ενός κόσμου διαφορετικού από τον δικό του».

Επιστρέφοντας στην έκθεση, το φωτογραφικό της μέρος δεν διεκδικούσε καλλιτεχνικές δάφνες, αφού ήταν κατά βάση καταγραφικού χαρακτήρα, τεκμηριώνοντας από μικρά αντικείμενα μέχρι πομπώδεις αρχιτεκτονικές χειρονομίες, όπως το κλαμπ-προσομοίωση του Κρεμλίνου, το οποίο υψωνόταν επιβλητικά μέσα σε ένα επίπεδο αγροτικό τοπίο. Η γλαφυρή πολυχρωμία και το ευρύ ρεπερτόριο είχε ως αντίστιξη τις παραλλαγές ίδιων θεμάτων: απομιμήσεις αρχαίων κιόνων και αγαλμάτων που βρίσκονταν σε σόκορα πολυκατοικιών, πόρτες ταξί ή διαφημιστικές σούβλες με γύρο. Σε πολλές περιπτώσεις το κιτς δεν εντοπιζόταν σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, αλλά πρόβαλλε ως κραυγαλέος, εφήμερος συσχετισμός με τον περιβάλλοντα χώρο όπως, για παράδειγμα, οι χρυσοποίκιλτοι σταυροί που αραδιάστηκαν σε χαρτόκουτα μαζικής συσκευασίας μπανανών. Οι φωτογράφοι της έκθεσης αναζήτησαν τα ιδιόμορφα θηράματά τους σε εισόδους κρατικών κτιρίων, εμπορικές βιτρίνες, πάγκους γυρολόγων, καταδεικνύοντας την ευρεία διάδοση του φαινομένου.

Όλες οι φωτογραφίες, όμως, δεν συνιστούσαν παραδείγματα της ίδιας τάξης: έτσι, τα καθίσματα υπεραστικού λεωφορείου έξω από ένα φτωχόσπιτο δεν σηματοδοτούν απλά μια εκδοχή κακού γούστου, αλλά και τον απελπισμένο συχνά τρόπο με τον οποίο η ένδεια αναζητά καθημερινές λύσεις με σύμμαχο την αρχαία πρακτική της ανακύκλωσης. Όμοια, τα συνθήματα που γράφονται στους τοίχους των πόλεων μπορεί να «λερώνουν» το οπτικό πεδίο και το αστικό τοπίο, αποτελούν, όμως, ως ένα βαθμό, μια εκτόνωση της νέας γενιάς που αποπειράται να επιβάλει τη συχνά ακατάληπτη γλώσσα της σε έναν δημόσιο χώρο που φαντάζει εχθρικός, αποξενωμένος και – συχνά – εξίσου ακατάληπτος. Με την έννοια αυτή η κακογουστιά επικαλυπτόταν μερικές φορές από την αποσπασματικότητα και τον ιδιόρρυθμο αυθορμητισμό του ελληνικού δημόσιου χώρου, που φιλοξενεί συχνά αντιφατικές ή τυχαίες χειρονομίες και έχει μετατραπεί σε πεδίο πυκνής αντιπαράθεσης συμβόλων. Συγχρόνως, κάποιες φωτογραφίες αναδείκνυαν ιδιωτικούς χώρους, στους οποίους η κακόγουστη παράθεση αναμνηστικών και διακοσμητικών αντικειμένων αρνιόταν να αποσυνδεθεί από μια λανθάνουσα τρυφερότητα. Έτσι, ενδιαφέρον παρουσίαζε η ανίχνευση της διαφοράς ανάμεσα στο κιτς που ήταν εκτεθειμένο στα απρόσωπα πεζοδρόμια των πόλεων και σε εκείνο όπου, παρόμοιας αισθητικής αντικείμενα επενδυμένα με βιώματα, χωνεύονταν στον ατομικό μικρόκοσμο, αψηφώντας συχνά την εμφατική ακαλαισθησία.

Η έκθεση αντικειμένων που έχουν ευλαβώς συλλέξει από τις εσχατιές της καθημερινότητας η Κλειώ Ταντάλίδη και ο Χρήστος Καλός χωριζόταν, αντίστοιχα, σε τρεις άξονες: πρώτον, στο θρησκευτικό κιτς που περιλάμβανε από εικονίσματα με λαμπιόνια που αναβόσβηναν μέχρι το ολόγραμμα ενός εσταυρωμένου που ανοιγόκλεινε τα μάτια, παρωδώντας κάθε θρησκευτικό αίσθημα. Μια δεύτερη ενότητα εστίαζε στο πατριωτικό κιτς, όπου δέσποζαν αντικείμενα που έφεραν την ελληνική σημαία και κάθε λογής εθνεγερτικά σύμβολα. Η τρίτη ενότητα ήταν γενικότερου και πιο διεθνούς ενδιαφέροντος, φιλοξενώντας από αισθησιακούς αναπτήρες μέχρι αφίσες γνωστού καλλιτέχνη, από χαρτιά υγείας μέχρι τραπουλόχαρτα με τις μορφές των υπουργών του Σαντάμ. Η δυσκολία στη δημιουργία μιας τέτοιας συλλογής, αναλογίζεται κανείς, δεν είναι τόσο οικονομική, όσο αντιληπτική: αφορά την όξυνση του βλέμματος για να διαπεράσει αποτελεσματικά τη συνήθεια, τα περίπλοκα συχνά συμφραζόμενα, την πλήρως νομιμοποιημένη πλέον ψυχολογικά βιασύνη σε κάθε πράξη σχεδόν της καθημερινότητας. Σε κάθε περίπτωση, τα *objets trouvés* αυτής της «αντισυλλογής», όπως τη χαρακτηρίζουν οι δημιουργοί της, υπονόμευαν δηκτικά τον θεσμικό χώρο που τα φιλοξενούσε, ευνοώντας γόνιμους προβληματισμούς σχετικά με τις προσδοκίες και τις απογοητεύσεις από εκείνο τουλάχιστον το μέρος της σύγχρονης τέχνης που είναι ερμητικό ή κακόγουστο, ευήκοο στις Σειρήνες της αγοράς ή δεκτικό σε μια φλύαρη γυμναστική του μυαλού.

Αυτό που επιδέχεται περισσότερης συζήτησης είναι η θέση των συλλεκτών στο κείμενό τους ότι το κιτς «διαμορφώνει και επικυρώνει την αισθητική του καθημερινού ανθρώπου, που αρχικά θέλησε να εκφραστεί σπάζοντας τα δεσμά του "καλού γούστου" και την αισθητική που του όριζε η άρχουσα τάξη και οι διανοούμενοι». Η άποψη μοιάζει να αναγορεύει το κιτς σε συνειδητή επιλογή αυτοπροσδιορισμού με ιδεολογικές προεκτάσεις, αποκρύπτοντας ακούσια ότι η ρίζα του βρίσκεται περισσότερο στην ατελή ή ευτελή μίμηση. Σε σύγχρονους μάλιστα όρους, θα ήταν μάλλον απλουστευτικό να θεωρήσουμε το κιτς ως ταξικό σύνορο που διαχωρίζει πατρίκιους και πληβείους, αγνοώντας την ευρεία διασπορά του φαινομένου που συ-



Το κιτς πολλαπλασιάζεται διαβρώνοντας αποτελεσματικά την εικόνα του δημόσιου χώρου και την αισθητική του δημόσιου βίου.

2 Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, «Όταν έσπασε το κέλυφος», στο Δάφνη Κούτσικου (επιμ.), *Κάτι το Ωραίον, μια περιήγηση στην ελληνική κακογουστιά*, Οι φίλοι του περιοδικού ΑΝΤΙ, Αθήνα 1984, σ. 127.



γκροτεί πλέον επιμέρους περιοχές, όπως νεοπλουτίστικο κιτς, λαϊκό κιτς κ.ά.

Κάθε διαπραγμάτευση του κιτς στην Ελλάδα, βέβαια, πέρα από τη διαρκή επικαιρότητά της, αναμφίβολα διαλέγεται με το εξαιρετικό συλλογικό έργο *Κάτι το Ωραίον, μια περιήγηση στην ελληνική κακογουστιά*, που επιμελήθηκε το 1984 η Δάφνη Κούτσικου. Η έκδοση, πέρα από την πλούσια φωτογραφική εικονογράφηση, ήταν προσεκτικά δομημένη σε ενότητες που αναδείκνυαν πλήθος εκφάνσεων του κιτς και συνοδευόταν από ενδιαφέροντα κείμενα, πολλά από τα οποία μοιάζουν κυριολεκτικά σαν να γράφτηκαν χθες. Αναγνωρίζοντας ανοιχτά ότι η έρευνα και η επιμέλεια της ύλης του βιβλίου συνιστούν εγχείρημα πολύ στιβαρότερο από την έκθεση του Κέντρου, αναρωτιέται κανείς τι άλλαξε στα εικοσιπέντε χρόνια που μεσολάβησαν. Αναμφίβολα, επικαιροποιήθηκε η πρώτη ύλη του κιτς μέσα από νέα υλικά, χρήσεις, σύμβολα, χωρίς όμως να διακόπτεται η άτυπη παράδοση, για παράδειγμα, του αρχαιοελληνικού κιτς. Επίσης, αυξήθηκε μάλλον και ο βαθμός επίγνωσης του φαινομένου, όπως μαρτυρά η πιο εμφατική εισαγωγή του όρου στο καθημερινό λεξιλόγιο, καθώς και η τριπλάσια από τη συνηθισμένη επισκεψιμότητα της έκθεσης.

Το κιτς, βέβαια, ως διεθνές φαινόμενο που έχει αποκτήσει και ελληνικά χαρακτηριστικά, συνεχίζει να κάμπτει αντιστάσεις σε μια εποχή εύκολης πρόσβασης στην παιδεία, χάρη στον επιθετικό τρόπο με τον οποίο μεγεθύνονται η διαφήμιση, η διακόσμηση, ο τουρισμός, ως θυγατρικές της μεγάλης βιομηχανίας της κατανάλωσης. Άλλωστε, σχεδόν όλα τα εκθέματα ήταν αντικείμενα μαζικής παραγωγής ή αναφέρονταν σε χώρους μαζικής συνεύρεσης ή ψυχαγωγίας. Κάπως έτσι, ίσως, βρέθηκε το κιτς – για το οποίο κανένας δεν είναι ειδικός, αλλά και κανένας σχεδόν δεν είναι έξω από τη σφαίρα επιρροής του – να είναι η ανάποδη όψη της νεωτερικής κοινωνίας, ξεκινώντας ως απενοχοποιημένη αντιγραφή του καλού γούστου και καταλήγοντας σε συνειδητή παρωδία του. Η κακογουστιά, βέβαια, δεν ταυτίζεται με την αταξία ή την έλλειψη συγκροτημένου αισθητικού πλαισίου, οι συνθήκες αυτές, όμως, ευνοούν την ανάπτυξή της. Οι μεταπολεμικές πολυκατοικίες, για παράδειγμα, συνήθως δεν είναι φανταχτερά κακόγουστες. Η στεγνή εργολαβική αισθητική τους, ωστόσο, αποχύμωσε πνευματικά το αστικό περιβάλλον, λειτουργώντας ως θερμοκήπιο για να ανθήσουν οι καρποί του κιτς, που ευδοκιμεί ιδιαίτερα σε κοινωνίες με νοθεία ιδεών και ιδεολογιών. Η διάδοση της μητροπολιτικής, φτηνής μαζικής κουλτούρας επιδείνωσε τα πράγματα, μαζί με τον εκχυδαϊσμό ικανού μέρους του τηλεοπτικού τοπίου την τελευταία εικοσαετία. Κι αν η φωτογραφία καλείται στην έκθεση να οριοθετήσει ή να διακωμωδήσει το κιτς, ας μην ξεχνάμε ότι, ως εικόνα που διαδίδεται μαζικά, εργάζεται συγχρόνως άοκνα για την πανταχού παρουσία του.

Το ερώτημα, τελικά, που γεννάται είναι πόσο αποτελεσματικά μπορεί κανείς να μονώσει τον κόσμο του κιτς από αυτόν του καλού, ή τον πολύ μεγαλύτερο κόσμο του απλά αδιάφορου μικροαστικού γούστου, σε μια εποχή που μοιάζει ολόκληρη με *facsimile*, στην οποία οι έννοιες *υψηλό* και *χαμηλό* βρίσκονται σε διαρκή διαπραγμάτευση μέσα από διαβρωτικές διεισδύσεις. Ποιοι, τελικά, είναι οι αδιάφθοροι κριτές του φαινομένου; Η πλαστική καρέκλα, που κάνει τον γύρο του θριάμβου σε όλα τα αστικά και εξοχικά μπαλκόνια, δεν διεκδικεί επιτακτικά θέση στο πάνθεον του κιτς, μαζί με την *made in china* πραμάτεια από μπιμπελό και παιχνίδια, που σέρνεται επιδημικά στις πλατείες και τα πάρκα όλης της χώρας; Εδώ, η Συραγώ Τσιάρα φαίνεται να μας κλείνει το μάτι: καθώς οι φωτογραφίες δεν συνοδεύονταν από ονόματα δημιουργών (για να μπορεί το κοινό να ψηφίσει την πιο επιτυχημένη), αλλά ούτε και τοπωνύμια, πλανιόταν ευφυώς η αίσθηση ότι τα αντικείμενα ή οι χώροι αυτοί μπορούν να βρεθούν πρακτικά παντού, υποδεικνύοντας την Ελλάδα ως αμφιλεγόμενη επικράτεια του κιτς. Η στάση αυτή συναντά μάλλον τη σκέψη του Χρήστου Βακαλόπουλου, όταν σημείωνε εικοσιπέντε χρόνια νωρίτερα πως είναι μάλλον «η τελευταία φορά που μιλάμε για το κιτς με τέτοια έμφαση: στο εξής, το πρόβλημα θα είναι η αδυναμία εντοπισμού του».[3] Τελικά, όπως συνήθως συμβαίνει, η πιο επικίνδυνη πτυχή είναι η πιο αθέατη, η λιγότερο εντυπωσιοθηρική: όχι δηλαδή η φανταχτερή κακογουστιά, αλλά ο μακρόχρονος συλλογικός εθισμός σε μια λογική που προκρίνει τον ωφελιμισμό και τον πρακτικισμό από την κοπιώδη απόπειρα να αναβαθμιστεί πνευματικά και αισθητικά το εγχώριο μικροσύμπαν.

Η κακογουστιά, βέβαια, δεν ταυτίζεται με την αταξία ή την έλλειψη συγκροτημένου αισθητικού πλαισίου, οι συνθήκες αυτές, όμως, ευνοούν την ανάπτυξή της.

3 Χρήστος Βακαλόπουλος, «Το κιτς στο προσκήνιο», στο Δάφνη Κούτσικου (επιμ.), *Κάτι το Ωραίον...*, ό.π., σ. 263.



της **Λίνας Μυλωνάκη**
δρ. Κινηματογραφικών Σπουδών
Α.Π.Θ.

Από τη *Μανταλένα* στον Αγγελόπουλο: Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης κλείνει τα πενήντα του χρόνια

Φιλοσοφία των επετειακών γενεθλίων του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είναι να καλλιεργήσει περισσότερο τη σχέση του με την πόλη «που το γέννησε και τόσο πολύ το αγάπησε και το αγαπάει», μετατρέποντας τη Θεσσαλονίκη σε έναν ζωντανό κινηματογράφο.

«Για να παραμείνει ο κινηματογράφος ζωντανός, θα έπρεπε να επινοεί τα πάντα από την αρχή». Τα λόγια του Γάλλου σκηνοθέτη Jean Renoir ηχούν διαχρονικά στα φετινά γενέθλια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, που τον Νοέμβριο κλείνει αισίως μισόν αιώνα ζωής. Πέρα από τον εορταστικό χαρακτήρα των 50 χρόνων της διοργάνωσης (13-22 Νοεμβρίου 2009), το Φεστιβάλ προτίθεται να γιορτάσει την επέτειο με έντονη διάθεση εξωστρέφειας και καλλιτεχνικής αναζήτησης. Γι' αυτό καλεί τους ανθρώπους του, κινηματογραφιστές και θεατές, να αναλογιστούν τους λόγους ύπαρξης της έβδομης τέχνης στον 21ο αιώνα, με κεντρικό σύνθημα το ερώτημα «Why cinema now?».

«Γιατί κινηματογράφος τώρα;». Ένα ερώτημα που δίνει τροφή για σκέψη και διάλογο, που επαναπροσδιορίζει τη φύση και τον ρόλο του κινηματογράφου, ζητώντας απαντήσεις για τη θέση του σινεμά στη σύγχρονη κοινωνία. «Δεν θέλουμε το 50ο φεστιβάλ να είναι μια στείρα αναδρομή στο παρελθόν, ούτε μια νοσταλγική αποτίμηση. Θέλουμε να είναι μια ριζική πρόταση», λέει η καλλιτεχνική διευθύντρια του φεστιβάλ Δέσποινα Μουζάκη.

Ο κινηματογράφος και η πόλη

Φιλοσοφία των επετειακών γενεθλίων του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είναι να καλλιεργήσει περισσότερο τη σχέση του με την πόλη «που το γέννησε και τόσο πολύ το αγάπησε και το αγαπάει», μετατρέποντας τη Θεσσαλονίκη σε έναν ζωντανό κινηματογράφο. Για τον λόγο αυτό, το φεστιβάλ έχει ήδη απευθύνει ανοιχτή πρόσκληση στους ανθρώπους της πόλης – καλλιτέχνες, performers και ομάδες – να συμμετάσχουν στη γιορτή του σινεμά, μέσα από προτάσεις τους για δράσεις, εμπνευσμένες από τον κόσμο της έβδομης τέχνης.

Ζητούμενο είναι κάθε γωνιά της Θεσσαλονίκης να γεμίσει από τη ζωτική δύναμη της κινηματογραφικής αφήγησης, φέρνοντας τον κινηματογράφο ακόμη πιο κοντά στο κοινό. «Στόχος μας είναι να βγάλουμε τον κινηματογράφο στον δρόμο. Να ξανασκεφτούμε τη σχέση του σινεμά με την πραγματικότητα και το όνειρο. Το σινεμά να ξεπηδάει αναπάντεχα από την πραγματικότητα. Σαν μια ρωγμή εκεί που δεν το περιμένεις», εξηγούν οι διοργανωτές.

Το φεστιβάλ στρέφει το βλέμμα στους νέους καλλιτέχνες και ζητά τη συνδρομή τους στην επιτυχία της μεγάλης γιορτής. Έτσι, η δεύτερη δημόσια πρόσκληση αφορά στους φοιτητές των Ανωτάτων Σχολών Καλών Τεχνών της Αθήνας, της Θεσσαλονίκης και της Φλώρινας, που καλούνται να καταθέσουν τις εικαστικές προτάσεις τους, με σημείο αιχμής το κεντρικό σύνθημα του φεστιβάλ «Why cinema now?». Η πρόσκληση είναι ανοιχτή για όλο το φάσμα των εικαστικών τεχνών (ζωγραφική, χαρακτική, γλυπτική, γραφικές τέχνες, φωτογραφία, βίντεο κ.λπ.). Θα επιλεγούν 50 έργα, τα οποία θα παρουσιαστούν σε ομαδική έκθεση και σε ειδική έκδοση free press, ενώ ορισμένα από αυτά θα κυκλοφορήσουν σε γιγαντοαφίσες σε στάσεις των λεωφορείων της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης. Ένα από τα έργα ενδέχεται μάλιστα να αποτελέσει την αφίσα του 50ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.



47ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Εικόνα από το Λιμάνι της πόλης

Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου

Όλα ξεκίνησαν από μια φθινοπωρινή εβδομάδα. Η 1η Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου, όπως ήταν ο πρώτος επίσημος τίτλος της διοργάνωσης, ξεκίνησε από το Ολύμπιον ως εβδομάδα πολιτιστικών εκδηλώσεων για το σινεμά, η οποία εντάχθηκε στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης, με αφορμή τον εορτασμό των 25 χρόνων της Δ.Ε.Θ., τον Σεπτέμβριο του 1960. Εμπνευστής της πρωτοβουλίας ήταν ο Παύλος Ζάννας, Πρόεδρος της Κινηματογραφικής Λέσχης της «Τέχνης», ο οποίος είχε προτείνει στη Δ.Ε.Θ. τη διοργάνωση ελληνικού και διεθνούς κινηματογραφικού φεστιβάλ, με στόχο την προβολή της εγχώριας κινηματογραφικής παραγωγής σε παγκόσμιο επίπεδο.

Η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η «Μανταλένα» της ομώνυμης ταινίας του Ντίνου Δημόπουλου, που έκλεισε τις προβολές της 1ης Εβδομάδας Ελληνικού Κινηματογράφου, ήταν η πρώτη κινηματογραφική σταρ που έδωσε το «παρών» στη Θεσσαλονίκη. Σε μια εποχή μεγάλης ακμής του κινηματογράφου στην Ελλάδα, το φεστιβάλ έγινε συνώνυμο της αίγλης του εγχώριου σταρ σύστεμ και χαρακτηρίστηκε από τον Τύπο «μέγα καλλιτεχνικό γεγονός».

Έκτοτε και για μία περίπου δεκαετία, οι αφίξεις διάσημων καλλιτεχνών και η συμμετοχή τους στα γεγονότα του φεστιβάλ (προβολές, συζητήσεις, χοροεσπερίδες) έδιναν τροφή στις καλλιτεχνικές στήλες των εφημερίδων, σε μια προσπάθεια να αποκτήσει ο θεσμός τη λάμψη και την κοσμικότητα μεγάλων κινηματογραφικών διοργανώσεων του εξωτερικού. Τηρουμένων των αναλογιών, η Θεσσαλονίκη ήταν οι ελληνικές Κάννες της εποχής, σε ένα φεστιβάλ με προφανή εμπορική ταυτότητα, που προσπαθούσε να βγάλει τον ελληνικό κινηματογράφο εκτός συνόρων και να προσελκύσει ξένους παραγωγούς στην Ελλάδα.

Δεν ήταν εξάλλου τυχαία η υπαγωγή του φεστιβάλ στην εποπτεία του Υπουργείου Βιομηχανίας που, μαζί με τη διοργανώτρια Δ.Ε.Θ., οραματιζόταν «τις δυνατότητες ενίσχυσης της ελληνικής βιομηχανίας μέσω του κινηματογράφου». Το φεστιβάλ σύντομα απέκτησε κανονισμό, στα πρότυπα των φεστιβάλ των Καννών και του Βερολίνου, ενώ από το 1961 υιοθέτησε την καινοτομία της προβολής και ξένων ταινιών, εκτός συναγωνισμού, οι οποίες προτείνονταν από τα προξενεία και τις πρεσβείες των χωρών που συμμετείχαν στη Δ.Ε.Θ. Στο διαγωνιστικό πρόγραμμα προβάλλονταν μόνο ελληνικές ταινίες, μεγάλου και μικρού μήκους, οι οποίες διεκδικούσαν τα βραβεία της κριτικής επιτροπής και σημαντικά χρηματικά έπαθλα.

Από την εμπορική παραγωγή στους νέους δημιουργούς

Στη δεκαετία του '60 οι προβολές του φεστιβάλ ανήκαν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα στην εμπορική παραγωγή του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς οι κινηματογραφικές εταιρείες διαγκωνίζονταν για την προβολή (και τη διαφήμιση) των ταινιών τους. Εκτός από τη Φίνος Φιλμ, που κρατούσε τα ηνία στην εγχώρια αγορά, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ελληνοαμερικανού παραγωγού Τζέιμς Πάρις, ο οποίος έμεινε στην ιστορία με τους γραφικούς τρόπους προώθησης των ταινιών του. Το πιο ακραίο περιστατικό καταγράφηκε το 1968, όταν ο Τζέιμς Πάρις, προκειμένου να διαφημίσει την ταινία του *Στα σύνορα της προδοσίας*, επιστράτευσε ένα... τανκ, που διέσχισε με έφιππη πομπή τους δρόμους της Θεσσαλονίκης και συνόδευσε τους συντελεστές της ταινίας ως το θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών.

Πάντως, η παντοδυναμία του εμπορικού κινηματογράφου σύντομα παραχώρησε τη θέση της στις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογρά-



14ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου. Κόσμος έξω από την ΕΜΣ.



1η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου. Οι δημιουργοί της ταινίας *Μανταλένα*: Παντελής Ζερβός, Αλίκη Βουγιουκλάκη, Μάνος Χατζιδάκις, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, ο σκηνοθέτης Ντίνος Δημόπουλος και η Καίτη Λαμπροπούλου.

φου, που έδωσε τα πρώτα δείγματα γραφής στο 7ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου το 1966, αναδεικνύοντας σημαντικές ταινίες και νέους δημιουργούς (Δαμιανός, Μανθούλης, Κανελλόπουλος, Βούλγαρης). Ταινίες όπως η *Εκδρομή* του Κανελλόπουλου, το *Πρόσωπο με πρόσωπο* του Ρ. Μανθούλη και το *Μέχρι το πλοίο* του Α. Δαμιανού, άλλαξαν τη φυσιογνωμία του ελληνικού κινηματογράφου και καλλιέργησαν το έδαφος για σημαντικές αλλαγές στο ύφος και στο περιεχόμενο των ελληνικών παραγωγών.

Ελπίδες... μικρού μήκους

Με σημείο εκκίνησης τον *Μακεδονικό Γάμο* (1960), το βραβευμένο ντοκιμαντέρ του Τάκη Κανελλόπουλου, που προβλήθηκε στην 1η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου, οι ταινίες μικρού μήκους αποτέλεσαν τη νέα ελπίδα για το ελληνικό σινεμά, διεκδικώντας έκτοτε τακτική παρουσία στα διαγωνιστικά προγράμματα του φεστιβάλ και σημαντικές διακρίσεις. Με ταινία μικρού μήκους έκανε την πρώτη του εμφάνιση στο φεστιβάλ και ο Θόδωρος Αγγελόπουλος (*Εκπομπή*, 1968), ο οποίος το 1970, εν μέσω δικτατορίας, είχε μια σπουδαία παρουσία στο 11ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, με τη μεγάλου μήκους ταινία του *Αναπαράσταση*, που απέσπασε το βραβείο καλύτερης ταινίας. Ο έπαινος των θεατών ήρθε για τον Αγγελόπουλο λίγα χρόνια αργότερα, το 1975, με την ταινία *Ο θίασος*, που προβλήθηκε στο ασφυκτικά γεμάτο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών και κέρδισε το χειροκρότημα, αλλά και τους διθυράμβους κριτικής και κοινού.

Η τροχοπέδη της λογοκρισίας και οι ασφυκτικές πιέσεις του δικτατορικού καθεστώτος ανέστειλαν γρήγορα την ανοδική πορεία της εγχώριας κινηματογραφίας και επηρέασαν καταλυτικά την ποιότητα των παραγόμενων ταινιών. Επέδρασαν δε καθοριστικά στην εξέλιξη της φυσιογνωμίας του φεστιβάλ.

Οι χώροι

Από το Ολύμπιον, όπου πρωτοξεκίνησε, η έδρα του φεστιβάλ μεταφέρθηκε στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών το 1964, χώρο που για αρκετά χρόνια ταυτίστηκε με το φεστιβάλ, διαμορφώνοντας το νεανικό και ανατρεπτικό κοινό του «β' εξώστη». Τη χρονιά της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας, το 1997, το φεστιβάλ επέστρεψε στο Ολύμπιον, όπου παρέμεινε. Παράλληλα, απέκτησε νέους χώρους, στις Αποθήκες στο Λιμάνι, που αποτελούν τον δεύτερο δημιουργικό πόλο της διοργάνωσης μέσα στην πόλη.

Από τις αρχές της δεκαετίας του '90, ο παλμός της διοργάνωσης δεν περιορίζεται μόνο στη Θεσσαλονίκη, αλλά φθάνει σταδιακά σε όλη την ελληνική περιφέρεια, από την Αλεξανδρούπολη ως την Κρήτη, μέσα από τις περιφερειακές εκδηλώσεις, που συνίστανται σε προβολές ανά την Ελλάδα επιλεγμένων ταινιών από το πρόγραμμα του Φεστιβάλ.

Στον δρόμο για τη διεθνοποίηση

Το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου, το οποίο πραγματοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1966, μια εβδομάδα νωρίτερα από το ελληνικό πρόγραμμα, με πρωτοβουλία του Παύλου Ζάννα και την οργανωτική ευθύνη της Δ.Ε.Θ., ήταν ένα μεγάλο άλμα, που έμεινε για πολλά χρόνια μετέωρο. Η επιβολή της δικτατορίας ανέστρεψε το δημιουργικό κλίμα και η διεθνοποίηση του φεστιβάλ αναβλήθηκε για δύο δεκαετίες αργότερα.

Μεσούσης της δικτατορίας, το 1969, το Υπουργείο Βιομηχανίας εξήγγειλε τη δημιουργία διεθνούς τμήματος του φεστιβάλ – εξαγγελία που υλοποιήθηκε τελικά το 1972, με τη διοργάνωση του 1ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης για ταινίες μικρού μήκους. Η οργανωτική ευθύνη του διεθνούς φεστιβάλ ανήκε στη Δ.Ε.Θ. και είχε την έγκριση της Διεθνούς Ομοσπονδίας Παραγωγών Κινηματογράφου (FIAPF). Στα 10 χρόνια ζωής του, το Διεθνές Φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους θα φιλοξενήσει στη Θεσσαλονίκη πολλούς διάσημους καλλιτέχνες (σταρ όπως η Rita Hayworth, ο Dennis Hopper και ο Anthony Quinn, γνωστοί ηθοποιοί – Gian Maria Volonté, Ugo Tognazzi, Louise Fletcher και Joan Fontaine – μεγάλοι σκηνοθέτες – Frank Capra, Andrej Wajda, Sam Peckinpah). Παράλληλα με το διαγωνιστικό πρόγραμμα, θα προβληθούν εκτός συναγωνισμού σημαντικές ταινίες μεγάλου μήκους, παρουσιάζοντας στους θεατές ξεχωριστές δημιουργίες του παγκόσμιου κινηματογράφου (*Το κουρδιστό πορτοκάλι* του Stanley Kubrick, *Αμαρκόρντ* του Federico Fellini, *Σέρπικο* του Sydney Lumet, *Στάλκερ* του Αντρέι Ταρκόφσκι κ.ά.).

Τέχνη ή βιομηχανία;

Κατά τη διάρκεια της επταετίας, το Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου ακροβατούσε ανάμεσα σε εμπορικές παραγωγές και σε καλλιτεχνικές απόπειρες – γεγονός που οδήγησε στον διαχωρισμό των βραβείων καλύτερης ταινίας σε δύο κατηγορίες: α) καλύτερης καλλιτεχνικής ταινίας και β) αρτιότερης παραγωγής.

Παράλληλα, η μόνιμη παρουσία κυβερνητικού επιτρόπου στην κριτική επιτροπή, που έλεγχε και καθοδηγούσε το αποτέλεσμα, αλλά και η αυστηρότητα της επιτροπής προκρίσεως, που «έκοβε» κατά βούληση την πορεία των ταινιών στις αίθουσες προβολών, δημιούργησαν υποτονική και μουδιασμένη ατμόσφαιρα σε κοινό και διοργανωτές. Καλλιέργησαν, όμως, το έδαφος για την ανάδυση ενός επαναστατικού, πολιτικού κινηματογράφου, που παρουσίαζε σημαντικά δείγματα γραφής, μέσα από ταινίες του Αγγελόπουλου, του Βούλγαρη, του Κούνδουρου, του Κακογιάννη, του Ψαρρά.

Το κοινό του «β' εξώστη»

Το συμμετοχικό κοινό του «β' εξώστη», νεανικό ως επί το πλείστον, με τον δυναμισμό και την αμφισβήτηση της ηλικίας, αποτέλεσε μια ξεχωριστή φωνή στον αγώνα για μια πιο ελεύθερη και ανεξάρτητη κινηματογραφία. Τα συχνά επεισόδια των απαιτητικών θεατών του «β' εξώστη», οι έντονες αντιπαραθέσεις μεταξύ κοινού και κινηματογραφιστών, αλλά και οι διαμάχες ανάμεσα στο Υπουργείο Βιομηχανίας και στα κινηματογραφικά σωματεία, οδήγησαν τον θεσμό σε ανατροπές και ανακατατάξεις.

Η μεγάλη ρήξη μεταξύ διοργανωτών και ανθρώπων του κινηματογράφου ήρθε το 1977, οπότε έγινε πραγματικότητα η απειλή διοργάνωσης αντιφεστιβάλ, από τους κινηματογραφιστές που διαφωνούσαν με τη σύνθεση των επιτροπών του φεστιβάλ, ερήμην των εκπροσώπων των σωματείων. Το αντιφεστιβάλ των «κομμένων» από την προκριματική επιτροπή σκηνοθετών πραγματοποιήθηκε στο Ράδιο Σίτυ, τον Οκτώβριο του 1977, προσελκύοντας την πλειονότητα των θεατών, που σνόμπαραν την επίσημη διοργάνωση.

Από το Υπουργείο Βιομηχανίας στο Υπουργείο Πολιτισμού

Στις χρονιές που ακολούθησαν, το φεστιβάλ συνέχισε να ταλανίζεται από τις αντιπαραθέσεις των κινηματογραφιστών με το αρμόδιο Υπουργείο Βιομηχανίας, αντιμετωπίζοντας παρατεταμένη κρίση. Το 1981 το φεστιβάλ άλλαξε «χέρια». Η εποπτεία του μεταφέρθηκε από το Υπουργείο Βιομηχανίας στο Υπουργείο Πολιτισμού, όπου παραμένει ως σήμερα.

Η αλλαγή σκυτάλης σηματοδότησε την κατάργηση των χρηματικών βραβείων, γεγονός που άμβλυνε τις εντάσεις μεταξύ των κινηματογραφιστών. Το πρόγραμμα εμπλουτίστηκε με το πληροφοριακό τμήμα, όπου προβάλλονταν εκτός συναγωνισμού οι «κομμένες» ταινίες του φεστιβάλ, ενώ καταργήθηκε το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης για ταινίες μικρού μήκους, με το αιτιολογικό της αναδιοργάνωσης και ενίσχυσης του θεσμού.

Νέα οργανωτικά σχήματα, νέα δεδομένα

Το 1986 σηματοδότησε διαρθρωτικές αλλαγές για το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, με την ψήφιση του – επί χρόνια κυοφορούμενου – νομοσχεδίου για τον κινηματογράφο. Σύμφωνα με αυτό, το φεστιβάλ απέκτησε τον πρώτο του διευθυντή, τον σκηνοθέτη Θανάση Ρεντζή. Το νομοσχέδιο προέβλεπε επίσης τη σύσταση 17μελούς οργανωτικής επιτροπής, όπου εκτός από τον διευθυντή και τον γραμματέα, στο σχήμα θα συμμετείχαν εκπρόσωποι δημοσίων φορέων της πόλης (Υ.ΜΑ.Θ., Δ.Ε.Θ., Δήμος Θεσσαλονίκης) και κινηματογραφικών σωματείων (Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδος, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, Πανελλήνια Ένωση Κινηματογραφικών Εργαστηρίων, Εταιρεία Θεατρικών Συγγραφέων, Ένωση Μουσικοσυνθετών-Στιχουργών Ελλάδας,

Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου, Σωματείο Παραγωγών).

Οι επιτροπές (κριτική και προκριματική) του φεστιβάλ στελεχώθηκαν από άτομα του κινηματογραφικού χώρου, ενώ ο θεσμός τέθηκε υπό την αιγίδα του ΥΠ.ΠΟ., με συνδιοργανωτή τη Δ.Ε.Θ. Το 17μελές σχήμα της οργανωτικής επιτροπής αποδείχθηκε δυσκίνητο και γραφειοκρατικό στην πράξη, λόγω του υπερβολικά μεγάλου αριθμού των μελών, γεγονός που όξυνε τις προστριβές και τις αντιπαραθέσεις.



44ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Οι γνωστοί κάμεραμεν, στο βάθος της Προβλήτας Α'.

Η αντιπροσωπευτικότητα των επιτροπών δεν κατάφερε να τονώσει το υποτονικό κλίμα του φεστιβάλ, που γινόταν μάρτυρας της κρίσης του ελληνικού κινηματογράφου και της συνακόλουθης μείωσης του αριθμού των θεατών. Το κοινό γύρισε την πλάτη στις ελληνικές ταινίες και το φεστιβάλ περιορίστηκε στον στενό κύκλο των ταινιών μεγάλου μήκους, καθώς οι «μικρομηκάδες» μεταφέρθηκαν στη Δράμα ήδη από το 1987.

Το φεστιβάλ γίνεται διεθνές
Το τελευταίο αμιγώς ελληνικό φεστιβάλ κινηματογράφου έγινε το 1991, με διευθυντή τον Μισέλ Δημόπουλο, ο οποίος επιχείρησε να αλλάξει την πορεία του θεσμού και να διαμορφώσει μια νέα, πολυσυλλεκτική ταυτότητα. Στα 33 του χρόνια, το 1992, το φεστιβάλ κινηματογράφου γίνεται διεθνές, με δύο ξεχωριστά διαγωνιστικά τμήματα: το ελληνικό και το διεθνές, όπου προβάλλονται αποκλειστικά ταινίες πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετών, που διαγωνίζονται για τον Χρυσό και τον Αργυρό Αλέξανδρο και σημαντικά χρηματικά έπαθλα. Ταυτόχρονα, δημιουργούνται τα παράλληλα προγράμματα, με σημείο αναφοράς τους «Νέους Ορίζοντες» του Δημήτρη Εϊπίδη, που πρότειναν στο κοινό ένα πανόραμα της σύγχρονης κινηματογραφικής παραγωγής, συστήνοντας νέους σκηνοθέτες του κινηματογράφου. Οι «Νέοι Ορίζοντες» κέρδισαν τις προτιμήσεις των θεατών και σύντομα αναδείχθηκαν σε ένα από τα δημοφιλέστερα τμήματα του φεστιβάλ, με ταινίες που ακολούθησαν μια θριαμβευτική πορεία στις μεγάλες διεθνείς διοργανώσεις, φθάνοντας μέχρι και τα Όσκαρ. Μετεξέλιξη των «Νέων Οριζόντων» είναι οι «Ημέρες Ανεξαρτησίας», όπου προβάλλονται πρωτοποριακές κινηματογραφικές δημιουργίες της ανεξάρτητης παραγωγής από όλα τα σημεία του πλανήτη.

Παράλληλα προγράμματα
Το 1994 προστίθεται στο φεστιβάλ το πρόγραμμα «Ματιές στα Βαλκάνια», που επιδιώκει έναν γόνιμο διάλογο ανάμεσα στους εκπροσώπους των βαλκανικών κινηματογραφιών. Το πρόγραμμα του φεστιβάλ εμπλουτίζεται, επίσης, με θεματικά αφιερώματα σε εθνικές κινηματογραφίες, καθώς και ρετροσπεκτίβες σε μεγάλους δημιουργούς του παγκόσμιου κινηματογράφου (Cassavetes, Dassin, Ossima, Kieslowski, Moretti, Bertolucci, Chabrol, Ripstein, Loach, Pollet, Almodovar, Skolimowski, Boorman, Bellocchio, Rafelson, Ioseliani, Chiarostami, Chéreau κ.ά.), που συστήνουν στο κοινό σημαντικές στιγμές της έβδομης τέχνης.

Το φεστιβάλ διευρύνει τα όριά του και σε άλλους χώρους, πλην του κινηματογράφου, θέτοντας υπό την αιγίδα του παράλληλες εκδηλώσεις, όπως συναυλίες, εκθέσεις ζωγραφικής και φωτογραφίας και ανοιχτές συζητήσεις. Εξίσου σημαντική είναι η δουλειά των ανθρώπων του φεστιβάλ στις κινηματογραφικές εκδόσεις, καθώς τα μεγαλύτερα αφιερώματα της διοργάνωσης συνοδεύονται πλέον από αντίστοιχους καταλόγους και βιβλία.

Οργανωτικές και θεσμικές αλλαγές
Το διπλό διαγωνιστικό πρόγραμμα θα διατηρηθεί ως σχήμα μέχρι το 1998, οπότε αλλάζει το νομικό πλαίσιο του φεστιβάλ, που διατηρεί το Διεθνές Διαγωνιστικό Πρόγραμμα για τις ξένες ταινίες, ενώ προβλέπει ένα νέο τμήμα, το Πανόραμα Ελληνικού Κινηματογράφου (που σύντομα μετονομάζεται σε Ελληνικό Πρόγραμμα), για τις ελληνικές ταινίες. Εκεί προβάλλονται στο εξής οι ελληνικές παραγωγές, οι οποίες διαγωνίζονται για τα Κρατικά Βραβεία Ποιότητας που απονέμει το Υπουργείο Πολιτισμού αμέσως μετά τα επίσημα βραβεία του φεστιβάλ.

Το φεστιβάλ γίνεται πλέον οργανισμός εποπτευόμενος από το ΥΠ.ΠΟ. και οι επιτροπές περιορίζονται σε μία: την κριτική επιτροπή του Διεθνούς Διαγωνιστικού Προγράμματος. Οι θεσμικές αλλαγές του 1998 φέρνουν στο τιμόνι του φεστιβάλ έναν μεγάλο Έλληνα σκηνοθέτη: τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, ο οποίος γίνεται πρόεδρος, με διευθυντή-αντιπρόεδρο τον Μισέλ Δημόπουλο. Η ανάληψη των καθηκόντων του Αγγελόπουλου στο φεστιβάλ συμπίπτει με την ανακοίνωση της υποψηφιότητας για Όσκαρ της ταινίας του *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*.

Διάσημοι αστέρες στη Θεσσαλονίκη
Ιδιαίτερη αίγλη δίνουν στο φεστιβάλ οι ταινίες έναρξης και λήξης – ξεχωριστές δημιουργίες της παγκόσμιας παραγωγής – αλλά και η τακτική παρουσία διάσημων ξένων προσκεκλημένων, όπως είναι η Faye Dunaway, η Catherine Deneuve, ο Francis Ford Coppolla, ο Marco Bellocchio, ο Bob Rafelson, η Isabelle Huppert, ο John Malkovich, ο Wim Wenders, ο Emir Kusturica, ο Oliver Stone κ.ά.

Το 2001, οι νέες αίθουσες στο Λιμάνι αποκτούν ονοματεπώνυμο, που παραπέμπει σε σημαντικούς Έλληνες δημιουργούς: Τώνια Μαρκετάκη και Τζον Κασσαβέτης (Αποθήκη 1), Φρίντα Λιάππα και Σταύρος Τορνές (Αποθήκη Δ), Τάκης Κανελλόπουλος (Μουσείο Κινηματογράφου). Έναν χρόνο αργότερα, το φεστιβάλ αποκτά το δικό του έντυπο, το «Πρώτο Πλάνο», που κυκλοφορεί σε όλη τη διάρκεια της διοργάνωσης, με πληροφορίες για τα βραβεία και τους καλεσμένους, συνεντεύξεις και κριτικές ταινιών, αλλά και παραλειπόμενα και κουτσομπολιά από τις προβολές.

Το 2003 πραγματοποιείται η πρεμιέρα λειτουργίας ενός ακόμη νέου τμήματος του φεστιβάλ, του διαγωνιστικού προγράμματος χρηματοδότησης σεναρίων, Balkan Fund. Ένα από τα βραβευμένα σενάρια – το *Grbavica* της Jasmila Zbanic – θα γίνει ταινία δύο χρόνια αργότερα και θα φτάσει μέχρι το Φεστιβάλ Βερολίνου, όπου θα κερδίσει τη Χρυσή Άρκτο.

Αλλαγή σκυτάλης, αλλαγή σκηνικού Το 2005 φέρνει σημαντικές αλλαγές στην ηγεσία του φεστιβάλ. Η παραγωγός Δέσποινα Μουζάκη αναλαμβάνει διευθύντρια στη θέση του Μισέλ Δημόπουλου και ο ηθοποιός Γιώργος Χωραφάς γίνεται πρόεδρος της διοργάνωσης, στη θέση του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Αλλαγές σημειώνονται και στη διάρθρωση του προγράμματος: Οι «Νέοι Ορίζοντες» δίνουν τη σκυτάλη στις «Ημέρες Ανεξαρτησίας», που διατηρούν τον καινοτόμο και πρωτοποριακό προσανατολισμό του προκατόχου τους. Εκτός από τα παράλληλα τμήματα (διαγωνιστικά και μη), δημιουργούνται στο φεστιβάλ νέες δράσεις, κάτω από την ομπρέλα του Industry Centre, που στοχεύουν στη σύνδεση του κινηματογράφου με την αγορά και τους παραγωγούς. Πρωτοβουλίες όπως η Agora, το Φόρουμ Συμπαραγωγών Crossroads και το Salonica Studio, ενισχύουν τη δυναμική του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στον τομέα της παραγωγής και του σεναρίου και διευρύνουν την αναγνωρισιμότητα του θεσμού.

Παράλληλα, διάσημοι ξένοι κινηματογραφιστές, όπως οι Francis Ford Coppola, Vittorio Storaro, Wim Wenders, Walter Salles, John Malkovich, John Sayles, Luc Dardenne, Oliver Stone, αλλά και Έλληνες (Κώστας Γαβράς, Μάνος Ζαχαρίας, Νίκος Καβουκίδης) συναντούν το κοινό τους και μοιράζονται τα μυστικά του επαγγέλματος στα σεμινάρια masterclasses, που διεξάγονται στο πλαίσιο του φεστιβάλ.

Λίγο πριν από τα 50... Στο 49ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, λίγο πριν το κλείσιμο των πενήντα χρόνων, προβάλλεται – εκτός συναγωνισμού – η *Σκόνη του χρόνου* του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ένας τίτλος συμβολικός για έναν θεσμό που αντιστέκεται δημιουργικά στον χρόνο, παρά τις δυσκολίες, με μοναδικό όπλο την αγάπη για το σινεμά.



Ο Anthony Quinn στο 12ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Το φεστιβάλ διευρύνει τα όριά του και σε άλλους χώρους, πλην του κινηματογράφου, θέτοντας υπό την αιγίδα του παράλληλες εκδηλώσεις, όπως συναυλίες, εκθέσεις ζωγραφικής και φωτογραφίας και ανοιχτές συζητήσεις

"Το φωτογραφικό υλικό προέρχεται από το αρχείο του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης"

της **Αικατερίνης Καμπίτογλου**
καθηγήτριας πανεπιστημίου

Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων Αλίκη Τέλλογλου και Τελλόγλειο



Στο πλαίσιο της έκθεσης για τα 10 χρόνια λειτουργίας του Τελλογλείου Ιδρύματος, με τίτλο «Το ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ της Αλίκης και του Νέστορα» (13/2 - 14/6/2009), πραγματοποιήθηκε, στις 18 Μαρτίου 2009, τιμητική εκδήλωση για την Αλίκη Τέλλογλου. Μεταξύ των ομιλητών ήταν η κ. Αικατερίνη Δούκα-Καμπίτογλου, ομότιμη καθηγήτρια Α.Π.Θ. και Αντιπρόεδρος του Συλλόγου Φίλων Τελλογλείου Ιδρύματος Τεχνών Α.Π.Θ., η οποία αναφέρθηκε στην προσωπικότητα και το έργο της τιμωμένης.

«Ήταν μια ζεστή καλοκαιριάτικη μέρα. Η Αλίκη καθόταν με την αδελφή της στην όχθη του μικρού ρυακιού και βαριόταν». Έτσι ξεκινά το γοητευτικό παραμύθι του Lewis Carroll, *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*, που θα αποτελέσει το σημείο αναφοράς μας για να μιλήσουμε σήμερα για μια γυναίκα που, ακολουθώντας τον δύσκολο δρόμο της πνευματικής ωρίμανσης και της εσωτερικής καλλιέργειας, θέλησε να αναπλάσει τον κόσμο στον οποίο βρέθηκε με την αποκάλυψη των μυστικών θησαυρών της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Και συνεχίζουμε το διάβασμα του παραμυθιού: «Μια δυο φορές έριξε μια ματιά στο βιβλίο που διάβαζε χωρίς καθόλου εικόνες. Για τέτοια βιβλία η Αλίκη δεν έδινε δεκάρα. Εκεί που σκεφτόταν, λοιπόν, αν άξιζε τον κόπο μ' αυτή τη ζέστη να πλέξει ένα στεφάνι από μαργαρίτες, να σου και περνάει με γρήγορα πηδηματάκια από μπροστά της ένα άσπρο κουνέλι με ροζ μάτια. [...] Το κουνέλι στο μεταξύ συνέχισε τον δρόμο του. Η Αλίκη, μόλις που πρόλαβε να διακρίνει για μια στιγμή τη φουντωτή ουρά του πίσω από κάτι πυκνούς θάμνους – κι έτρεξε ξοπίσω του όσο πιο γρήγορα μπορούσε. Πίσω από τους θάμνους ήταν κρυμμένη μια κουνελότρυπα. Χωρίς να σκεφτεί αν και πώς θα κατάφερνε να ξαναβγεί από κει μέσα, η Αλίκη τρύπωσε μέσα στο άνοιγμα. [...] Εκεί, παραλίγο να σκοντάψει πάνω σ' ένα γυάλινο τραπεζάκι [...] και πάνω του βρισκόταν ένα μικρό χρυσό κλειδί. [...] Πίσω της βρισκόταν μια πορτούλα [...] και σ' αυτή την πόρτα το κλειδί ταίριαζε απόλυτα. Η Αλίκη ξεκλείδωσε όλο χαρά. [...] Αυτό που είδε παραλίγο να της κόψει την ανάσα: Εκεί έξω ήταν ένας κήπος, ωραιότερος κι από τον ίδιο τον παράδεισο! Αχ!, πόσο θα ήθελε η Αλίκη να μπορούσε να τριγυρίσει ανάμεσα στα πολύχρωμα λουλούδια και στα γάργαρα ποταμάκια».



Αυτό το μαγεμένο τοπίο της ζωής, που ξεπερνά όλες τις συγκρούσεις και τις αντιθέσεις στις οποίες συνήθως είναι εγκλωβισμένη και θρυμματισμένη η ύπαρξή μας, είναι ο κόσμος της φαντασίας και της τέχνης. Μέσα στον ευλογημένο αυτόν κήπο συντελείται μια υπαρξιακή πλήρωση, που μας δίνει μια νέα αντίληψη ζωής αναβιώνοντας τον παιδικό αθώο αισθησιασμό μας. Πολύ απλά, η τέχνη μας ζητά να ξαναδούμε τον κόσμο με τα μάτια του παιδιού, να ξαναβιώσουμε τις μεγάλες «απορίες» και να ξαναπιστέψουμε στη μαγεία των πραγμάτων – δηλαδή να αφεθούμε σε μια μυθολόγηση του κόσμου. Κάτω από το βλέμμα της επανακατακτημένης αθωότητας, η τέχνη – σε οποιαδήποτε μορφή της, ζωγραφική, γλυπτική, μουσική, χορό, θέατρο, ποίηση – αποτελεί ένα κάλεσμα στην αίσθηση, έναν εξαγνισμό των αισθήσεων, που έχει όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ερωτικού βιώματος. Αναζητώντας τον ιδεατό ρυθμό της ζωής και των κύκλων της φύσης, η τέχνη καταργεί, πριν απ' όλα, την ανταγωνιστική σχέση του ανθρώπου με τη φύση, αθωώνοντας το σώμα και αποκαλύπτοντας την αγιότητα των αισθήσεων, έτσι ώστε η σωματικότητα γίνεται το μέσον για να φτάσει κανείς στην πνευματικότητα.

Τα σημεία της τέχνης ανήκουν ακριβώς σ' αυτόν τον τομέα του αισθητού. Είναι στο πλαίσιό της που πραγματοποιείται μια ταύτιση σημαίνοντος και σημαινόμενου, έτσι ώστε, κάτω από την αιγίδα του «ωραίου», να ακυρώνεται ο δυϊσμός ψυχής και σώματος, πνεύματος και ύλης. Ο παράδεισος φαίνεται να είναι μια άλλη δυνατότητα αυτού του κόσμου, ως μια κατηγορία ύπαρξης που είναι απρόσβλητη από τη συμφορά και ανέγγιχτη από τον κίνδυνο. Αυτό ακριβώς μας λέει ο Άγγλος ποιητής John Keats στο γνωστό του ποίημα, «Ωδή σε μιαν ελληνική υδρία». Απευθυνόμενος στο ίδιο το έργο τέχνης, το αρχαίο αγγείο, όχι μόνο αναβιώνει τις ευφορικές μνήμες μιας αυθεντικής ζωής, αλλά

Αυτό το μαγεμένο τοπίο της ζωής, που ξεπερνά όλες τις συγκρούσεις και τις αντιθέσεις στις οποίες συνήθως είναι εγκλωβισμένη και θρυμματισμένη η ύπαρξή μας, είναι ο κόσμος της φαντασίας και της τέχνης. Μέσα στον ευλογημένο αυτόν κήπο συντελείται μια υπαρξιακή πλήρωση, που μας δίνει μια νέα αντίληψη ζωής, αναβιώνοντας τον παιδικό αθώο αισθησιασμό μας.

διακηρύσσει με τον πιο απόλυτο τρόπο τη διαχρονική σημασία της τέχνης στη ζωή μας: «Όταν τα γεράματα θα 'χουν ξεκάνει αυτή τη γενιά, / εσύ θα παραμείνεις, ανάμεσα σε βάσανα αλλιώτικα / απ' τα δικά μας, φίλος του ανθρώπου, και θα του λες, / "Η ομορφιά είν' αλήθεια, η αλήθεια ομορφιά", αυτό 'ναι το μόνο πράγμα / που γνωρίζεις πάνω στη γη, και το μόνο που χρειάζεται να γνωρίζεις».

«Η τέχνη είναι φίλος μας· αυτό το πιστεύω βαθιά», μας εκμυστηρεύεται η Αλίκη Τέλλογλου, και συνεχίζει: «Ενισχύει και βοηθάει τον άνθρωπο να ζει, τον παρηγοράει, γιατί ο άνθρωπος ορίστηκε να ζει ζωή πολύ ανασφαλή. Με τον άνδρα μου γνωριστήκαμε καλύτερα μέσα από την τέχνη. Πηγαίναμε να δούμε εκθέσεις, παραστάσεις, και μ' αυτές τις ευκαιρίες αρχίσαμε να μοιραζόμαστε ιδέες. Βγήκε στην επιφάνεια η κοινή μας αγάπη για την τέχνη και την ιστορία της και ξεκινήσαμε τις περιηγήσεις, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό: Λίβανο, Συρία... όπου υπήρχαν αρχαιότητες. Περπατήσαμε όλο τον πολιτισμό. Αυτό θέρμανε περισσότερο την αγάπη μας γύρω από την τέχνη. Δεν μπορούσαμε, βέβαια, να αγοράσουμε την Αφροδίτη της Μήλου, μπορούσαμε όμως να αποκτήσουμε έναν καλό πίνακα, ένα καλό γλυπτό».

Μέσα από τα λόγια αυτά αναδύεται το προφίλ ενός ανθρώπου που συνδέθηκε άμεσα με την εποχή του και μάλιστα με ποικίλους τρόπους, τοποθετημένους στο επίκεντρο μιας πληθωρικής καλλιτεχνικής και – κατά προέκταση – πολιτιστικής δραστηριότητας. Μιας γυναίκας που πίστεψε ότι η καλλιέργεια του ατόμου αποτελεί το σοβαρότερο στοιχείο για τη νίκη στη μάχη της ζωής, ότι η δημιουργία είναι η συνταρακτική μαρτυρία της μοναδικής ανθρώπινης αξιοπρέπειας και ότι η τέχνη δεν είναι αντικαθρέφτισμα των πραγμάτων, μα το κλειδί που ανοίγει την πόρτα του μυστηρίου.

Ποιο όμως ήταν το «άσπρο κουνέλι» στο παραμύθι ζωής της Αλίκης Τέλλογλου; Μήπως ήταν ο Θανάσης, ο πλανόδιος παλιατζής της Αθήνας, που «μια φορά κι έναν καιρό» δώρισε στο ζεύγος Τέλλογλου τη δική του πολύτιμη περιουσία, τα σκίτσα και τα τετράδια του Αξελού, κάνοντας μια ανεκτίμητη προσφορά σε «ένα σχολείο για τους καθημερινούς ανθρώπους, για να μάθουνε την τέχνη»; Ο Θανάσης, ο «άγνωστος» δωρητής με τα λιωμένα παπούτσια και τη μεγάλη καρδιά, που με τόση τρυφερότητα τον θυμάται η Αλίκη Τέλλογλου: «Παρ' όλες μας τις επίμονες προσπάθειες, ο κύριος Θανάσης δεν δέχτηκε τίποτε. Μας άφησε τη δωρεά του περήφανος και πάμπλουτος και έφυγε. Μόλις γύρισα, ο Νέστορας μου είπε: "Λοιπόν, αν ο Θανάσης μπορεί να θυσιάσει τέτοιο ποσό για μια τέτοια ιδέα, μπορούμε κι εμείς να κάνουμε υπομονή". Την ίδια μέρα κιόλας επιστρέψαμε. Ο Θανάσης δεν έφερε μόνο μια δωρεά στο Τελλόγλειο που έχει αξία, τόνωσε κι εμάς και μας έδειξε έναν δρόμο. Γιατί μας έδωσε το όνειρο μιας ήσυχης ζωής ολόκληρο. Και άφησε τον εαυτό του μέσα στη φτώχεια. Κι ήταν κοντά στα εξήντα... Πρόσφερε με ανιδιοτέλεια και γενναιοδωρία». Το να αφήσει κανείς τα σημάδια της ύπαρξής του από αυτό το πέρασμα της ζωής με μια προσφορά στην ανθρωπότητα, δηλαδή το να πάρει μέρος στην οικοδόμηση του κόσμου, γεφυρώνοντας το χάσμα ανάμεσα στην ιδιωτική και τη δημόσια ζωή, έγινε για τους Τέλλογλου πηγή δύναμης και δράσης.

Γοητευμένοι από τη μαγεία που ασκεί το έργο τέχνης, ο Νέστορας και η Αλίκη Τέλλογλου αποφάσισαν να πραγματοποιήσουν το όνειρο κάθε παθιασμένου εραστή της τέχνης: να κάνουν μια συλλογή έργων τέχνης. Ανήσυχοι όπως ήταν κι οι δυο τους, δεν σταμάτησαν εδώ. Δεν τους ικανοποιούσε η ιδέα να οχυρωθούν πίσω από την ιδιωτική συλλογή τους – που στο μεταξύ άρχισε να παίρνει αξιόλογες διαστάσεις – και να μονοπωλήσουν για τον εαυτό τους τη θέα των καλλιτεχνικών τους αποκτημάτων. «Μας έδιναν τόση χαρά τα έργα, σαν να αποχτούσαμε έναν καινούργιο φίλο», εξομολογείται η Αλίκη Τέλλογλου· «τα μεταφέραμε παντού μαζί μας, τα κουβαλούσαμε ακόμη και στο δωμάτιό μας. Και το ένα έργο έφερε το άλλο. Δεν κάναμε συστηματική συλλογή, παρά μόνον ό,τι μας άρεσε και το αγαπούσαμε, το παίρναμε χωρίς να ρωτήσουμε ποια υπογραφή έχει από κάτω». Στη συμπόρευση της συγκλονιστικής αυτής περιπέτειας που λέγεται ζωή, ο Νέστορας και η Αλίκη Τέλλογλου, βιώνοντας την ανησυχία μιας ύπαρξης που ζητά να εκδηλωθεί ολοκληρωτικά, ακέραια, με ολόκληρο τον ψυχικό της κόσμο, συναίσθημα, διανόηση, βούληση, έδωσαν τη μάχη με την ανελέητη καθημερινότητα για να φέρουν την τέχνη κο-

Γοητευμένοι από τη μαγεία που ασκεί το έργο τέχνης, ο Νέστορας και η Αλίκη Τέλλογλου αποφάσισαν να πραγματοποιήσουν το όνειρο κάθε παθιασμένου εραστή της τέχνης: να κάνουν μια συλλογή έργων τέχνης.

ντά στον απλό άνθρωπο, να τον κάνουν κοινωνό της ανάγκης για αυθεντικότητα και δημιουργικότητα. Αυτή η κίνηση προς την αυθεντική ύπαρξη εμπεριέχει τη δημιουργία με έναν άμεσο και επιτακτικό τρόπο. Ολόκληρη η ύφανση της ζωής μας αρχίζει να αλλάζει και τη βλέπει κανείς κάτω από ένα καινούργιο φως. Για τη νέα αυτή έντονη προσωπική δημιουργία δεν υπάρχουν σταθερά οδηγητικά σημάδια. Υπάρχει συχνά αγωνία και άγχος, υπάρχουν όμως και καθαρές ικανοποιήσεις και χαρές, μέσα σε αυτή την πορεία, πολύ πριν υπάρξει κάτι σαν μια αίσθηση πληρότητας.

Αν κάνουμε έναν διαχρονικό νοερό περίπατο σε αυτή τη «χώρα των θαυμάτων», το Τελλόγλειο, που γιορτάζει φέτος τα δεκάχρονά του, θα δούμε μια θαυμάσια συλλογή έργων τέχνης, που περιλαμβάνει κυρίως έργα της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής από τον 18ο αιώνα έως τις μέρες μας, αλλά και έργα νεοελληνικής γλυπτικής, ευρωπαϊκής ζωγραφικής, καθώς και αντικείμενα τέχνης της Άπω Ανατολής. Νοερή οικοδέσποινά μας η Αλίκη: αυτό το τολμηρό γυναικείο άτομο με την ακούραστη ενεργητικότητα και ένα εκπληκτικό ταλέντο, που με την υπερχειλίζουσα εσωτερικότητά της διεκδίκησε την ισότιμη συμμετοχή με τον άνδρα στη δημιουργία μιας καλύτερης κοινωνίας. Και είναι ακριβώς αυτή η προσωπική δημιουργικότητα για έναν ολοκληρωμένο, ανανεωμένο κόσμο, που βάζει τις γυναίκες στην αιχμή ενός νέου και ευρύτερου οράματος, για την πραγμάτωση της μεγαλύτερης δυνατής ελευθερίας του ανθρώπου. Η συνειδητοποίηση του αποφασιστικού ρόλου της γυναίκας στην κοινωνία και η διεκδίκηση του δικαιώματος για δημιουργική εργασία και συμμετοχή, σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής, εξασφαλίζει την πλήρη ανάπτυξη των διανοητικών και ψυχικών της δυνάμεων. Οι γυναίκες σήμερα θέλουν να νιώθουν ελεύθερες και ζωντανές, πιστεύοντας ότι ζωή είναι το εφικτό της ανάπτυξης όλων μας των δυνάμεων, η συμμετοχή στον κόσμο του πνεύματος και της δράσης με δυναμισμό, πάθος και γνησιότητα, δηλαδή το να ζει κανείς χωρίς προσποίηση, να είναι συγκινησιακά ειλικρινής και να μπορεί να βάλει ολόκληρο τον εαυτό του στη δουλειά και τα πιστεύω του. Δεν είναι, ίσως, τυχαίο ότι στην είσοδο του Τελλόγλειου συναντάμε τη σύνθεση μιας άλλης γυναίκας, της Ναυσικάς Πάστρα, ένα γλυπτό από χρωματισμένο μπλε σίδερο που δένει με τη γεωμετρία των χαράξεων του κτιρίου· τίτλος του γεωμετρικού γλυπτού: «Συνάρτησις 1 – Αναλογικά 2».

Ο Οδυσσέας Ελύτης, στο ποίημά του «Ωδή στον Πικάσσο», δίνει το στίγμα του καλλιτέχνη, του αισθησιολάτρη, που μέσα από την επαναστατική αναδιάρθρωση του τοπίου ξαναγεννά την εμπιστοσύνη μας στο πραγματικό, χαρίζοντάς μας μια ευφορική κατάσταση: «Παίρνεις περνάς αφήνεις ξαναπιάνεις / Λουλούδια ζώα φιλιά ευωδιές κοπριές κοτρόνια και διαμάντια / Για να τα εξισώσεις όλα μέσα στο άπειρο καθώς η ίδια η κίνηση της γης που μας έφερε και που θα μας πάρει». Ο Ελύτης ξανά, στο ποίημα «Μικρόν ανάλογον, Για τον Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα», μας θυμίζει τον παραδεισιακό χαρακτήρα της τέχνης που διατηρεί την προσδοκία της χαμένης ευδαιμονικής μνήμης, ανοίγοντας την είσοδο σε ένα αιώνιο «τώρα», την ακινητοποιημένη, ασάλευτη εικόνα, που δεν είναι άλλη από την καθημερινότητά μας όταν την κοιτάξουμε με άλλα μάτια: «Τόσο μόνον κι εκεί: ευδοκιμεί το Αόρατο! / Αλλ' εμείς το χτίζουμε αλλ' εμείς το κηπεύουμε / Αλλ' εμείς νύχτα μέρα το ιστορούμε». Ας ξαναπάμε, λοιπόν, πίσω στην ιστορία με την οποία αρχίσαμε: «Η Αλίκη άνοιξε τα μάτια της, γιατί ένα δυνατό φως τη θάμπωσε. Ήταν ξαπλωμένη στην όχθη του ρυακιού, δίπλα στην αδελφή της, που στο μεταξύ είχε τελειώσει το βιβλίο που διάβαζε [...]. "Έλα, Αλίκη", είπε. "Πρέπει να πηγαίνουμε. Κοιμόσουν όλο το απόγευμα." Η Αλίκη σηκώθηκε μουδιασμένη από τον ύπνο και ακολούθησε σιωπηλά την αδελφή της μέχρι το σπίτι. Μέσα στο κεφάλι της στριφογύριζαν όλα. Όχι, δεν μπορεί να ήταν όνειρο – κανένας δεν ονειρεύεται τόσο αληθινά! Το Άσπρο Κουνέλι σίγουρα πέρασε από δω – πώς αλλιώς θα έβρισκα την είσοδο στη Χώρα των Θαυμάτων;» Έτσι τελειώνει η ιστορία της Αλίκης στη Χώρα των Θαυμάτων. Επειδή, όμως, υπάρχει πάντα η πιθανότητα να περάσει βιαστικό από μπροστά σας ένα Άσπρο Κουνέλι... αφήστε την ψυχή σας ανοιχτή στην τέχνη. Αυτό είναι το παραμύθι «χωρίς όνομα» και χωρίς τέλος, που μας αφηγείται με την ίδια τη ζωή της η δική μας Αλίκη, με την εφηβική δροσιά να φωτίζει πάντα τη ματιά και τις ιδέες της. Αλίκη Τέλλογλου, σ' ευχαριστούμε.

Η συνειδητοποίηση του αποφασιστικού ρόλου της γυναίκας στην κοινωνία και η διεκδίκηση του δικαιώματος για δημιουργική εργασία και συμμετοχή, σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής, εξασφαλίζει την πλήρη ανάπτυξη των διανοητικών και ψυχικών της δυνάμεων.

«Δυνατά χαρτιά»



του **Ευμορφίας Καραμπατάκη**
συγγραφέως-αρθρογράφου

Έχω έναν φίλο από τα φοιτητικά χρόνια, ο οποίος έτρεφε πάντα λογοτεχνικές φιλοδοξίες. Άρχισε την πορεία του αντιστρόφως, δημοσιεύοντας βιβλιοκριτικές σε εφημερίδες, η μοίρα όμως τον κατάντησε διπλωμάτη σε χώρα του Αραβικού Κόλπου. Θα μου πείτε: «Τι το καλύτερο; Μέχρι νομπελίστα έχει βγάλει ο κλάδος, και μάλιστα συμπατριώτη μας!». Ο φίλος μου ωστόσο δεν βλέπει έτσι το ζήτημα, πνιγμένος κάθε μέρα από επαγγελματικές υποχρεώσεις, ενώ θεωρεί απαραίτητο για την έλευση της πολυπόθητης έμπνευσης το να περιβάλλεται από βορειοευρωπαϊκές ομίχλες και κρύα (προφανώς οραματίζεται ένα «σάγκα» à l'ancienne mode). Καθώς, όμως, η μόνη ομίχλη που βλέπει από το παράθυρό του είναι αυτή της επερχόμενης αμμοθύελλας, έχει πλέον απελπιστεί πως το λογοτεχνικό του όνειρο βρίσκεται πλέον τόσο μακριά όσο και η Σκανδιναβία... Αυτό βέβαια δεν τον εμποδίζει να αποτελεί πηγή έμπνευσης για θεράποντες της γραφής, όπως εγώ, ιδίως όταν εν πλήρει αφελεία (όση τέλος πάντων μπορεί να διαθέτει ένας διπλωμάτης) διανθίζει τη ροή του λόγου του με φράσεις όπως, «το φαγητό στα ανάκτορα δεν είναι σπουδαίο», ή «δεν καταλαβαίνω την τελευταία μόδα, να στολίζουν το σήμα των αυτοκινήτων με σβαρόφσκι» (ελπίζω να μην προκληθεί... διπλωματικό επεισόδιο επειδή το αποκαλύπτω).

Έτσι, κάθε φορά που επιστρέφει στη Θεσσαλονίκη για να δει οικογένεια και φίλους, έχουμε πάντα την ίδια συζήτηση. Αφού πάμε σε κάποιο εστιατόριο του κέντρου με θέα στη θάλασσα (εφόσον το «Όλυμπος-Νάουσα» των φοιτητικών χρόνων ανακαινίστηκε, αλλά ουδέποτε επαναλειτούργησε), εκείνος αρχίζει τη γνωστή του γκρίνια, κι εγώ αρχίζω τη γνωστή επιχειρηματολογία.

Του λέω ότι ο Stendhal είχε ακολουθήσει τον Ναπολέοντα στην εκστρατεία κατά της Ρωσίας, αλλά το πώς αναφέρεται στην αλληλογραφία του σε αυτή την εμπειρία είναι σχεδόν βαρετό. Αντιθέτως, όταν στο *Μοναστήρι της Πάρμας* περιγράφει τη μάχη του Βατερλώ – όπου δεν ήταν παρών – μας δίνει μία από τις πιο εμβληματικές σκηνές στην ιστορία της παγκόσμιας λογοτεχνίας.

Του λέω ότι το φαινόμενο της «λογοτεχνικής ενόρασης» (όταν δηλαδή γράφεις για κάτι που δεν γνωρίζεις και κάποτε, εκ των πραγμάτων, διαπιστώνεις πως η φαντασία σου επαληθεύεται από την πραγματικότητα) είναι υπαρκτό: το έχουν ζήσει πολλοί, μαζί και η παλιά του συμφοιτήτρια.

Του λέω ακόμη για το πόσο παρεξηγημένη ή, ίσως, υπερτιμημένη λέξη και έννοια είναι η έμπνευση. Ότι χρειάζεται δουλειά, δουλειά, δουλειά κι αυτή δεν μπορεί να την κάνει άλλος στη θέση σου. Ότι χρειάζεται, ακόμη, οξυδέρκεια, καλό γούστο και αυστηρότητα με τον εαυτό σου: ένα να γράφεις και να σβήνεις δύο.

Του λέω ακόμη για μια δημοσιογραφική έρευνα, που διεξήχθη πριν από μερικά χρόνια, σχετικά με τον ιδανικό χώρο συγγραφής. Άλλος απαντούσε το παλιό του φοιτητικό δωμάτιο σε πόλη του εξωτερικού, άλλος το σπίτι της Παπαδιαμαντικής *Φόνισσας* αλλά με σύνδεση ίντερνετ, άλλος ένας ουρανοξύστης στη Νέα Υόρκη ή ένας κήπος σε εξοχική κατοικία. Είχα ερωτηθεί κι εγώ και πραγματικά δεν ήξερα τι να απαντήσω, διότι εκείνο που μου έλεγε η εμπειρία μου είναι ότι ιδανικές συνθήκες δεν υπάρχουν· όταν σε συνεπαίρνει εκείνη η μαγική στιγμή που θέλεις να γράψεις, δεν έχει σημασία το πού βρίσκεσαι, διότι όλα γύρω σου εξαφανίζονται. Αλλά υπάρχει και το αντίθετο: τις ελάχιστες – αλίμονο – φορές, όπου βίωσα τις «ιδανικές συνθήκες», με το τέλειο σπίτι, τη θάλασσα μπροστά για κολύμπι, τη θαυμάσια θέα και την πανευτυχή ζωή, τότε ήταν που δεν μπορούσα να γράψω (με) τίποτα! Είτε η τόση ομορφιά με παρέλυε, είτε – κάτι ακόμη πιο βλάσφημο – η τόση ευτυχία ίσως να μην χρειαζόταν την τέχνη, ή τουλάχιστον τη δημιουργία της...

> *ο Balzac υπήρξε πάντα οικονομικά κατεστραμένος, παρόλ' αυτά, στα έργα του οι ήρωες πλουτίζουν εύκολα, χάρη σε ευφυή επιχειρηματικά σχέδια ή πλεκτάνες*

Τέλος, του λέω ότι ο Balzac υπήρξε πάντα οικονομικά κατεστραμένος, παρόλ' αυτά, στα έργα του οι ήρωες πλουτίζουν εύκολα, χάρη σε ευφυή επιχειρηματικά σχέδια ή πλεκτάνες. Όπως έγραψε και ο ίδιος ο διπλωμάτης φίλος μου σε μία από τις ελάχιστες κριτικές που πρόλαβε να δημοσιεύσει ως φοιτητής, τα μόνα «δυνατά χαρτιά» του Balzac ήταν απλώς τα βιβλία του! Του το θύμησα... διπλωματικά, προκειμένου να τον ενθαρρύνω λιγάκι, χωρίς ωστόσο να είμαι σίγουρη ότι τα κατάφερα...

Έτσι, ο απελπισμένος διπλωμάτης επιστρέφει πάντα, περιμένοντας να μετατεθεί σε κάποια χώρα με βορειοευρωπαϊκές καιρικές συνθήκες, ή περιμένοντας, λόγω των κλιματικών αλλαγών, οι βορειοευρωπαϊκές καιρικές συνθήκες να μεταφερθούν στις χώρες του Αραβικού Κόλπου, ώστε να πραγματοποιήσει το παλιό λογοτεχνικό του όνειρο. Στο μεταξύ, πίσω στην «εξωτική» Θεσσαλονίκη, η παλιά του συμφοιτήτρια, εκμεταλλεύεται ανενδοίαστα συγγραφικά εκείνον και τις εμπειρίες του για τα κείμενά της...

(Προς αποφυγήν παρεξηγήσεων: δεν είμαστε συνομήλικοι του Stendhal και του Balzac. Η γνώση μας γι' αυτούς ανάγεται... στα φοιτητικά μας χρόνια.)

του **Χ.-Δ. Γουνελά**
αναπληρωτή καθηγητή,
Τμήμα Φιλολογίας Α.Π.Θ.

Πειραματισμός στη σύγχρονη ποίηση της Θεσσαλονίκης

Μελίτα Τόκα-Καραχάλιου,

Αποικία Κοχυλιών
Colonie de coquillages,
εκδ. Αρμός, Αθήνα, 2008.

Πρόκειται για μια ποιητική συλλογή σε δύο γλώσσες και δεν είναι η πρώτη φορά που η κυρία Καραχάλιου παρουσιάζει την ποίησή της ταυτόχρονα στα γαλλικά και στα ελληνικά σε παράλληλες σελίδες. Τη μετάφραση, εδώ, την έχει κάνει η Isabelle Taumbrun-Kamaroudis, αν και η ίδια η κυρία Καραχάλιου έχει στο παρελθόν μεταφράσει δική της και ξένη λογοτεχνία από και προς τα γαλλικά.

Η ποίηση στον γραπτό λόγο – σε αντίθεση με αυτή του προφορικού και εννοώ «την προφορική παράδοση» – ενθαρρύνει προς τον εκφραστικό πειραματισμό. Αυτό, όμως, που θεωρείται ότι είναι ένα γενικό φαινόμενο, στην περίπτωση της κυρίας Καραχάλιου παίρνει μια τολμηρότερη μορφή. Για να γίνω σαφέστερος, θα ήθελα να εξηγήσω ότι άλλο πράγμα είναι να βλέπεις σταθεροποιημένο αυτό που γράφεις στο χαρτί και άλλο να ανατρέχεις στη μνήμη και στιγμιαία να εκφράζεσαι, όπως γίνεται στην προφορική παράδοση, δηλαδή στο δημοτικό τραγούδι. Το σταθεροποιημένο στο χαρτί ζητάει το ίδιο να το επεξεργαστείς.

Βέβαια, γενικά ο άνθρωπος φαίνεται να κυριαρχείται από μια εγγενή ωστήρια δύναμη για εξέλιξη και αλλαγή. Η δύναμη αυτή (είτε την ονομάσουμε διαλεκτικό κανόνα σύμφωνα με τους Μαρξιστές, είτε την ονομάσουμε ζωτική δύναμη – élan vital – σύμφωνα με τον Bergson), εξηγεί γιατί ο άνθρωπος σε όλες τις περιπτώσεις κινείται ανατρεπτικά. Δεν είναι παράδοξο, λοιπόν, να δεχόμαστε πως οι ποιητές είναι ανανεωτές της σκέψης και της έκφρασης.

Η έννοια της λέξης «κοχύλια» στον τίτλο της συλλογής της κυρίας Καραχάλιου, μάλλον ανάγει συμβολικά στο νόημα της φθοράς και επομένως και της εξέλιξης. Κάτι παρόμοιο κάνει και ο Σεφέρης όταν χρησιμοποιεί, στην πρώτη του συλλογή (*Στροφή* 1931), ως υπότιτλο τις δύο λέξεις: «Κοχύλια και σύννεφα». Ακριβώς γιατί φαίνεται να θέλει να σηματοδοτήσει την αναγνώριση της φθοράς, της αλλαγής και της προσκαιρότητας των πάντων με την αναφορά στα κοχύλια και στα σύννεφα.

Αναρωτιέται κανείς γιατί, άραγε, να υπάρχει αυτή η τόσο επίμονη πειραματική διάθεση από τους ποιητές του Μοντερνισμού (και εδώ έχω κατά νου τους μεγάλους Baudelaire και Mallarmé). Η απάντηση φαίνεται να σχετίζεται με τη διαπίστωση ότι ο Μοντερνισμός συνάδει με την εποχή που αρχίζει ο άνθρωπος να κοιτάζει μέσα του. Με άλλα λόγια, ο άνθρωπος φτάνει στο να αναγνωρίσει την περιπλοκότη-



τα της ίδιας του της φύσης και δεν στέκεται απλώς ως αποστασιοποιημένος παρατηρητής του αντικειμενικού κόσμου, έτσι ώστε να τον αντιμετωπίζει ως ακινητοποιημένο.

Στα ελληνικά δεδομένα, ένα από τα πρώτα ποιήματα του Σικελιανού αρχίζει χαρακτηριστικά με τους εξής στίχους: «Ύπνος ιερός, λιονταρίσιος, / του γυρισμού, στη μεγάλη / της αμμουδιάς απλωσιά» (*Αλαφροΐσκιωτος*, 1909). Η επιμέρους ενότητα αυτού του ποιήματος του Σικελιανού έχει τον τίτλο «Γυρισμός» και, όντως, χωρίς ρήμα και χωρίς την αναγνώριση του πάσχω ή ενεργώ εκφράζει την επιστροφή του στον πρωτογενή συλλογικό εαυτό, που δεν είναι άλλος παρά η πολυμορφία και ρευστότητα των πάντων. Εξάλλου, από μια φιλοσοφική σκοπιά, εύστοχα έχει παρατηρηθεί από τον Heidegger πως η τέχνη δεν είναι παρά η προσπάθεια να αναδείξει ο καλλιτέχνης το κρυμμένο. Βέβαια, σύμφωνα με τον Heidegger το εγχείρημα αυτό είναι ανέφικτο. Πάντοτε η φύση κρύβει τον εαυτό της. Και ουδέποτε θα κατορθώσουμε να ξανοίξουμε το κρυμμένο, με τη έννοια του να του δώσουμε νόημα και να το γνωρίσουμε. Επομένως, ένα καλλιτέχνημα δεν έχει ορισμένο τέλος, ή, καλύτερα θα ήταν να λέγαμε ότι δεν έχει καν τέλος. Ένα καλλιτέχνημα σχετίζεται με το μυστικιστικό σύνολο που βρίσκεται σε ρευστότητα μέσα μας – στο ασυνείδητο του καλλιτέχνη.

Ο πειραματισμός της κυρίας Καραχάλιου δεν είναι απλώς εκφραστικός, αλλά και οπτικός. Πιάνει το Ρόδι στο ποίημά της «Η ροδιά» από τον μίσχο, περνάει στον σπόρο και στο χρώμα του φλοιού του και φτιάχνει ένα ρόδι οπτικά – ένα ιδεόγραμμα. Είναι σαν να θέλει να μας πει ότι τα σχήματα είναι και αυτά γλώσσα. Ο καρπός, το ρόδι που σχηματίζει η κυρία Καραχάλιου είναι το σχήμα του κόσμου όλου και της ψυχής και της συμπαντικής ύπαρξης όλων, έτσι όπως μας το δίνει σε σχήμα, το οποίο φτιάχνει με τα γράμματα των σκόρπιων λέξεων, εξομοιώνοντας τα γράμματα με τα σπυριά του ροδιού. Με άλλα λόγια, εδώ συμβολικά μέσα στο κυκλικό σχήμα του ροδιού απεικονίζεται ο ουράνιος θόλος, ή η γυναικεία μήτρα, ενώ ανάγει ταυτόχρονα στο νόημα «αποικία κοχυλιών» ως γενεσιουργός αιτία και σπέρμα.

Το ανοίκειο και παράδοξο αυτό που εντοπίζεται στην ποίηση της κυρίας Καραχάλιου έχει πολλές πτυχές και παραμέτρους. Παραδείγματος χάρη, σε ένα άλλο της ποίημα με τίτλο «Γεια» παίζει με την ίδια τη γραφή της λέξης και τα σχήματα των γραμμάτων.

Γεια

Ύστερα ψιθύρισε «Γεια»
μια λέξη όπως αντίο
με 'κείνο το Γάμα σε ορθή γωνία
γιατί έπρεπε να γίνει το ορθόν, το πρέπον
κι ας ήταν η στιγμή οξεία
και το άλφα στο τέλος,
που έμοιαζε αχόρταγο κι αμήχανο,
ωστόσο αποφασισμένο ν' ανεμίσει
στον ανέκφραστο ορίζοντα.
Το σπίτι, η αυλή, το γιασεμί
βουβοί μάρτυρες της θλιβερής εικόνας.
Κι όσο απομακρύνονταν τόσο έλαμπε
μέσα στο φως του καυτού μεσημεριού.

Οι αιχμές και κόχες του γράμματος «Γάμμα» στη λέξη «Γεια» συμβολίζουν και ανάγουν στον ορθολογισμό. Το γράμμα «Άλφα», το οποίο «ανεμίζει στον ανέκφραστο ορίζοντα», φαίνεται να εκφράζει το «αντίο», παίρνοντας μέσα του «το σπίτι, την αυλή, το γιασεμί» και το «φως του καυτού μεσημεριού». Στο ποίημα αυτό νιώθω ότι θέλει να δείξει την απόφαση και τον έλλογο τρόπο με τον οποίο συμπεριφερόμαστε στην καθημερινότητά μας όταν λέμε «γεια». Και, παράλληλα, με το κυκλικό σχήμα του γράμματος «άλφα» θέλει να δείξει τι κρατάμε μέσα μας στο «γεια» του αντίο.

Οπωσδήποτε, η ποίηση είναι μια πράξη δημιουργίας με υλικά που αυτοπαράγονται και ελάχιστα κατανοούμε τις αιτίες και το εκτόπισμά τους. Η ποίηση της κυρίας Καραχάλιου, σε αυτή τη συλλογή ιδιαιτέρως, νομίζω ότι περιστρέφεται γύρω από τα νοήματα Έρωτας και Χρόνος. Δηλαδή, το πώς στην ουσία τους παραμένουν απείρως απρόσιτα, αφού ο Έρωτας συνδέεται με την πρωταρχική ωστήρια δύναμη της ύπαρξής μας ως επιθυμία, κάτι που ποτέ δεν εκπληρώνεται, και ο Χρόνος με την έννοια της απεραντοσύνης, ως αιωνιότητα που αδυνατούμε να προσμετρήσουμε.

Δεν θα πρέπει να διστάζουμε να μπούμε σε αυτόν τον μεταφυσικό κόσμο της ποίησής της, δηλαδή στον κόσμο του απροσπέλαστου έρωτα και του ακατάλυτου χρόνου. Και εδώ παραθέτω ένα άλλο της ποίημα:

Να Ξαναβρώ

Δεν μου χρειάζονται πολλά.
Λίγο νερό, λίγο ψωμί
και λίγη ελπίδα
από τον κρατήρα της ζωής,
να ξαναβρώ τον εαυτό μου.
Ποιος μου 'ταξε βουβή
από τον πόνο να κοιμάμαι,
ποιος άλλαξε την ανατολή
και δύση την έχει κάνει;
Λουσμένες οι ημέρες μου στην υπομονή
την λύτρωση οικοδομούν
μεσ' στη βουή της εποχής μου.
Τα σπαρτά κιτρινίζουνε στους αγρούς
η μαργαρίτα ανθίζει,
μα το στόμα του αγέρα άγονο,
δεν καλλιεργεί χαρά
μήτε και την ανάσταση.
Μ' ένα κλωνάκι δενδρολιβανιάς εγώ
στου σήμερα τις σκληρές πληγές
και τα συντρίμμια,
στο πέλαγος το ανοιχτό
να κυνηγώ του ήλιου το φλουρί.

Το ποιητικό υποκείμενο, αποκαμωμένο και αποσβολωμένο από την προσπάθεια να εκπληρώσει μια επιθυμία, καταλήγει στην όσφρηση: «Μ' ένα κλωνάκι δενδρολιβανιάς εγώ». Δηλαδή, καταλήγει σε μια σχέση με τον απτό κόσμο που δεν ψηλαφείται και στο κυνήγι του ήλιου – μια φενάκη που δεν θα φτάσει ποτέ. Μάλλον υποδηλώνει μια ήττα στην αναγνώριση πως αναζητώ «Να ξαναβρώ» αυτό που ποτέ δεν είχα.

Θα ήθελα να τελειώσω με ένα άλλο της ποίημα, το οποίο αναφέρεται άμεσα στον έρωτα, με ανάλογες πειραματικές δοκιμές.

Εσύ

Κάτω από τις ρίζες ελιάς
μεσ' στο σκληρό γαλάζιο,
σε τείχη ανάμεσα,
κλέη αλλοτινά
και λάφυρα χρυσοσκαλισμένα,
σε λιμάνι φιλόδοξο
θρύλους και παραμύθια
άρμενα πόθου εσύ ξελύνεις
με μάτια του δύο χιλιάδες δύο,
έχοντας δει το πανηγύρι της ζωής
στη σιωπή να φέγγει.
Ασύνορος ο έρωτας
στην αύρα της αυγής φωλεμένος.
Πάει καιρός πολύς που αντιλαλείς
στα κάθυγρα τοπία μου.
Εσύ, ο δικός μου πρίγκηπας με τα κρίνα.

Οι στίχοι «άρμενα πόθου εσύ ξελύνεις / με μάτια του δύο χιλιάδες δύο, / έχοντας δει το πανηγύρι της ζωής / στη σιωπή να φέγγει», ανάγει στον «Ασύνορο έρωτα». Με τα δύο δυάρια και τα δύο μηδενικά του 2002, φαίνεται σαν να θέλει να φτιάξει σχηματικά το νόημα της «συντροφικότητας» των ερωτευμένων. Με δυάρια εξεικονίζει την απόσταση μεταξύ των συντρόφων, χωρίζοντάς τους συμβολικά με τη μεσολάβηση των δύο μηδενικών.

Σε καμιά περίπτωση δεν χαρακτηρίζω την ποίηση της κύριας Καραχάλιου ως επιτηδευμένη. Φτάνει πολλές φορές να είναι η δημιουργία ενός μυημένου.



του **Γιώργου Κορδομενίδη**
εκδότη του περιοδικού
Εντευκτήριο

Τόλης Νικηφόρου

Γεννήθηκε το 1938 στη Θεσσαλονίκη. Οι γονείς του ήταν πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία και την Ανατολική Ρωμυλία. Σπούδασε διοίκηση επιχειρήσεων και εργάστηκε ως τραπεζικός υπάλληλος, μεταφραστής-διερμηνέας και αναλυτής συστημάτων στη Θεσσαλονίκη, στην Αθήνα και στο Λονδίνο. Μετά το τέλος της δικτατορίας, επέστρεψε οριστικά στη Θεσσαλονίκη, για να ασκήσει μέχρι το 1999 το επάγγελμα του μελετητή-συμβούλου οργάνωσης επιχειρήσεων.

Εμφανίστηκε στα γράμματα το 1966 με την ποιητική σύνθεση *Οι άταφοι.* Οι επόμενες τρεις συλλογές του, μαζί με την ανέκδοτη συλλογή «Ελεύθερος σκοπευτής», αποτέλεσαν τη συγκεντρωτική έκδοση *Με τη φωτιά στα μάτια* (1982). Ακολούθησαν άλλες εννέα συλλογές (τελευταία: *Μυστικά και θαύματα: Ο ανεξερεύνητος λόγος της ουτοπίας*, 2007). Δημοσίευσε επίσης έξι συλλογές διηγημάτων (τελευταία: *Ο δρόμος για την Ουρανούπολη*, 2008), τέσσερα μυθιστορήματα (μόλις κυκλοφόρησε το *Έρημο νησί στην άκρη του κόσμου*), και τρία παραμύθια.

Με το ταξινομικό σύστημα που διευκολύνει τους ανθολόγους, τους μελετητές και τους γραμματολόγους, ο Νικηφόρου – *από τις τίμιες φωνές κοινωνικής κριτικής και διαμαρτυρίας της γενιάς του '60*, κατά τον Πλαστήρα –, κατατάσσεται στους ποιητές της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, κατέχει όμως ανάμεσά τους διακριτή θέση, όχι μόνο με τη στοχαστικότητα, την αιχμηρότητα και τη σαφήνεια του λόγου του αλλά και – ίσως κυρίως – με τη σπανίζουσα στους συνομηλίκους του δημιουργούς αισιόδοξη ματιά του. Το επισημαίνει ο Αράγης (1994), όταν γράφει πως *ο Νικηφόρου αποτελεί απροσδόκητη εξαίρεση μέσα σ' όλη τη δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά. Είναι ο μόνος που βλέπει τον κόσμο με αισιόδοξη έξαρση.*

Στα πρώτα του βιβλία ο Νικηφόρου διατυπώνει με τρόπο ρητό και συχνά οξύ την ηθική και πολιτική του στάση, με ποιήματα γεμάτα συναισθηματικούς κραδασμούς. Από συλλογή σε συλλογή πάντως, και χωρίς ποτέ να αποτάσσεται την αισιοδοξία ή να χάνει τη ρυθμική του εκφορά, ο λόγος του από ρομαντικός γίνεται ελεγειακός, πιο εσωστρεφής, εστιάζοντας σε λεπτομέρειες που – καθώς βαθαίνει η βιωματική εμπειρία – φωτίζονται από διεισδυτικότερο φως. Οι ποιητικές του συλλογές συγκεντρώθηκαν το 2004 στον τόμο *Ο πλοηγός του απείρου. Ποιήματα 1966-2002.*

Τι είναι γι' αυτόν η ποίηση; *Δεμένο παλαμάρι σ' ένα σύννεφο που σφίγγεις με / σακατεμένα δάχτυλα, στη μαύρη άχνα που ανεβαίνει / από τη θάλασσα να ζωγραφίσεις με τα μάτια το θεό.*

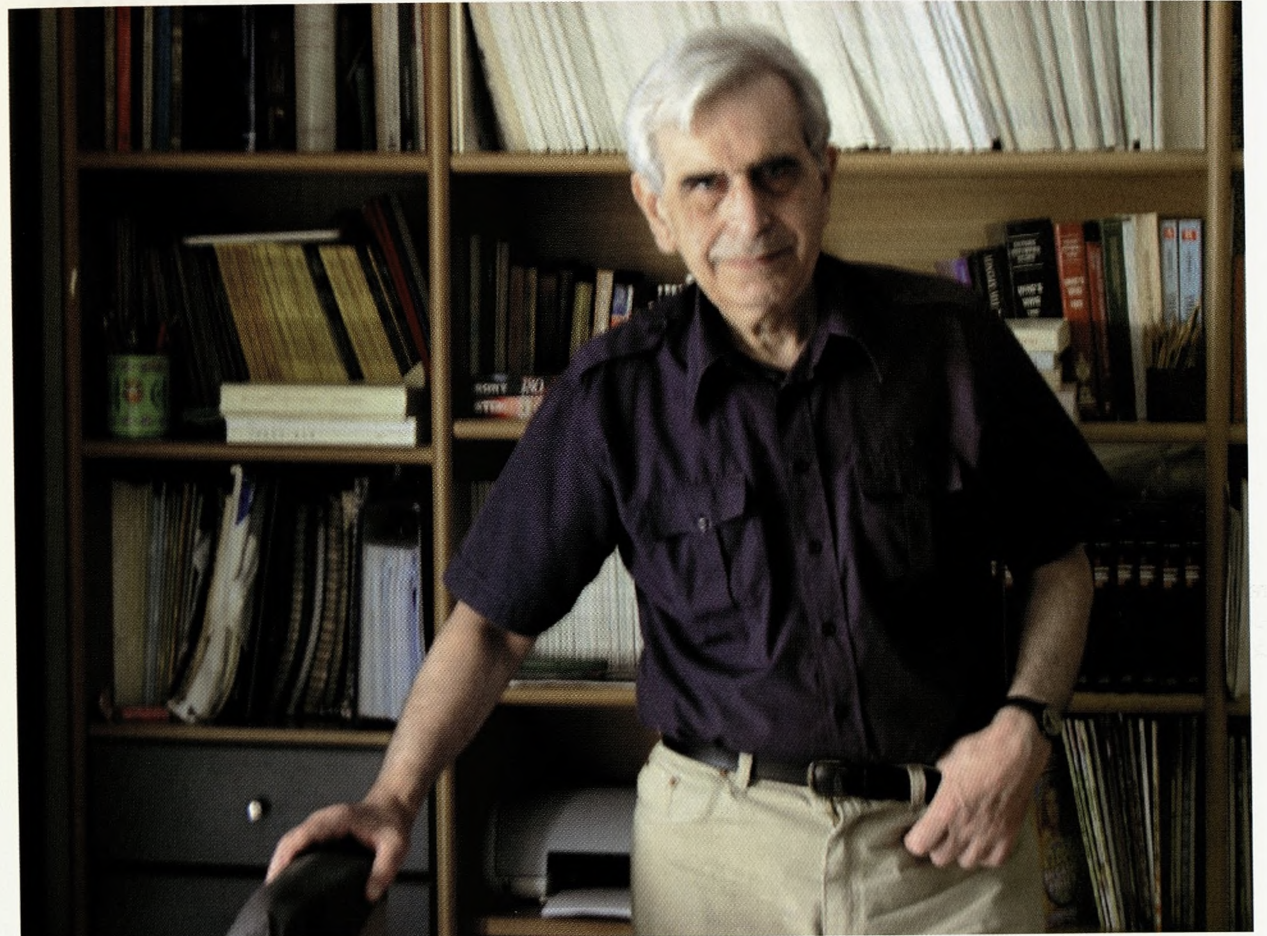
Αλλού, γράφει για έναν οριστικό, μοιραίο αποχωρισμό: *κι έμεινα μόνος, με το γαλάζιο έλεος της τελευταίας / στιγμής στα μάτια σου, γαλάζιο ωκεανός και σιωπητήριο, / γαλάζιο που με γέννησε, με φώτισε και με σκοτείνιαζε, / που ακτινοβολούσε και φτερούγιζε, έμεινα μόνος με το βαθύ γαλάζιο σαν αντίο στα μάτια σου, / μητέρα.*

Στην – συμπληρωματική της ποίησης – πεζογραφία του Νικηφόρου εμβληματική θέση κατέχει το μυθιστόρημά του *Η γοητεία των δευτερολέπτων* (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι στερούνται σημασίας, λόγου χάρη, τα διηγήματά του ή τα μυθιστορήματά του *Η εξαίσια ηδονή του βιασμού* και *Το κίτρινο περπάτημα στα χόρτα*), καθώς διατρέχει την περίοδο από τα μέσα της απριλιανής δικτατορίας μέχρι τον μεγάλο σεισμό του 1978 της Θεσσαλονίκης, όχι μόνο για τα συμβαίνοντα στη γενέθλια πόλη αλλά και για άλλους τόπους, με τη ματιά του κοσμοπολίτη που δεν αγνοεί το στίγμα του.

Γράφω για να τηρήσω
μια εσωτερική εντολή
και ελάχιστα
αντιλαμβάνομαι το τι,
το πώς, και το γιατί.
Συχνά έχω την αίσθηση
ότι απλώς καταχωρώ
όσα μου υπαγορεύει
ένας αόρατος υποβολέας,
ότι δεν είμαι παρά ο
πρώτος αναγνώστης των
βιβλίων μου.

Τ. Ν.

Ενδεικτική βιβλιογραφία:
– Γιώργος Αράγης, *Εισαγωγή στην ανθολογία. Η δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά* (1950–1970), Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής 1994.
– Κ. Ν. Πλαστήρας, «Έκφραση της γης, του ουρανού και του γαλάζιου αποχωρισμού», περ. *Εντευκτήριο*, 49, Θεσσαλονίκη 2000.
– Αλέξης Ζήρας και Κ. Γ. Παπαγεωργίου, *Η ελληνική ποίηση – Β' μεταπολεμική γενιά. Ανθολογία – Γραμματολογία*, Αθήνα, Σοκόλης 2002.
και http://www.nikiforou-poems.gr/gr/index.htm



Τόλης Νικηφόρου

φωτογραφία Γιάννης Δ. Βανίδης

του **Γιάννη Αγγελίδη**
επιτίμου δικηγόρου

Το «ψάρεμα» των μανταρινιών

Θεσσαλονίκη, Δεκέμβριος 1941. Γερμανική κατοχή στην Ελλάδα. Το σώμα και οι ψυχές μας παγωμένες. Ο «βαρδάρης» φυσούσε μανιασμένος και ένα αραιό χιονόνερο χτυπούσε στα παιδικά μας πρόσωπα όταν, μαζί με τον φίλο μου Χριστάκη, συμμαθητή μου στην τετάρτη τάξη του δημοτικού σχολείου, αποφασίσαμε εκείνο το θλιβερό και παγερό απομεσήμερο να πάμε από την πλατεία Βαρδαρίου, στην αρχή της παραλίας, εκεί ακριβώς που αρχίζει η οδός Βενιζέλου, στο λιμάνι.

Σκοπός μας; Να «ψαρέψουμε» μανταρίνια! Η ιδέα είχε γεννηθεί μερικές μέρες νωρίτερα, όταν, από περιπλανώμενους και πεινασμένους «πιτσιρικάδες» της πλατείας Βαρδαρίου, πληροφορηθήκαμε ότι στην παραλία ξεφόρτωναν μανταρίνια για τον γερμανικό στρατό, από «καΐκια» (μικρά ιστιοφόρα) που έρχονταν από τα νησιά και ότι, κατά το ξεφόρτωμα, αρκετά καλά μανταρίνια έπεφταν στη θάλασσα, εκτός βέβαια και από πολλά μισοσάπια, τα οποία οι εργάτες τα πετούσαν μετά από μια πρόχειρη διαλογή.

Με περιγραφές και οδηγίες που μας έδωσαν τα παιδιά, κατασκευάσαμε δύο αυτοσχέδια και κακοφτιαγμένα μικρά συρμάτινα καλαθάκια, δεμένα στην άκρη ενός ανομοιόμορφου σπάγκου, ενωμένου από μικρά διαφόρου χρώματος και πάχους κομμάτια, που το μήκος του έφτανε περίπου τα πέντε μέτρα.

Με τον αυτοσχέδιο αυτόν εξοπλισμό μας και με τη φαντασία μας να οργιάζει, ντυμένοι με κοντά, φθαρμένα και ξεφτισμένα παλτουδάκια και κοντά παντελονάκια, με πλεκτές μάλλινες κάλτσες που έφταναν μέχρι το γόνατο, συγκρατημένες πάντα από σφιχτές καλτσοδέτες, που πλήγωναν το παγωμένο δέρμα στο σημείο επαφής και παλιά λαστιχένια παπούτσια με κομμένα κορδόνια, ξεκινήσαμε οι δύο φίλοι από την αρχή της οδού Μοναστηρίου, διασχίσαμε τη χωμάτινη πλατεία Βαρδαρίου, μπήκαμε στην οδό Δωδεκανήσου και, ανάμεσα από στενά και σχεδόν έρημα δρομάκια, φτάσαμε στο λιμάνι.

Εδώ μας περίμενε μια μεγάλη έκπληξη.

- Έχει Γερμανούς σκοπούς, είπε χαμηλόφωνα και φοβισμένος ο Χριστάκης και, με βλέμμα απλανές και ανήσυχο, μου έδωσε να καταλάβω ότι έπρεπε να φύγουμε.

Πράγματι, ήταν δύο ένοπλοι Γερμανοί στρατιώτες, οι οποίοι έκαναν βόλτες στο πεζοδρόμιο της παραλίας, στον χώρο μεταξύ δύο στρατιωτικών αυτοκινήτων και των «καϊκιών». Φαίνονταν αμέριμνοι και νωχελικοί, παρακολουθώντας αδιάφοροι την εκφόρτωση των μανταρινιών, χωρίς η παρουσία μας να τους προκαλέσει κάποια ανησυχία.

- Χριστάκη, λέγω στον φίλο μου απορημένος, βλέπω ένα παιδί που προσπαθεί να «ψαρέψει» μανταρίνια και οι Γερμανοί το αφήνουν.

Πράγματι, ο μικρός συνομήλικός μας, αμέριμνος, σιωπηλός και αφοσιωμένος στο έργο του, όπως έδειχνε, έριχνε κατά διαστήματα το ιδιότυπο μικρό καλαθάκι του στη θάλασσα, σε ελεύθερο χώρο μεταξύ των «καϊκιών».

Οι Γερμανοί τελικά δεν μας έδωσαν σημασία και συνέχισαν την αργόρρυθμη περιπολία τους.

- Πάμε να δούμε πώς πετάει το καλαθάκι του στη θάλασσα το παιδί, είπε ο Χριστάκης, σκουπίζοντας τη μύτη του με το μανίκι του παλτού του, πιστεύοντας πως αυτή η πρωτοβουλία μας θα έδινε τέλος στον φόβο και τη διστακτικότητά μας να προχωρήσουμε προς τον επιτηρούμενο χώρο.

Πλησιάσαμε δειλά-δειλά τον δεκάχρονο συνομήλικό μας, ένα παιδί με κουρεμένο κεφάλι, με μάτια βαθουλωμένα και ωχρό από τις κακουχίες, παγωμένο από το κρύο, αμίλητο και απορημένο που μας έβλεπε.

- Ρε φίλε, του είπα για να σπάσει η σιωπή μας, δεν «έπιασες» κανένα μανταρίνι;

- Όχι, είπε με φωνή που μόλις ακούστηκε. Γύρισε το κεφάλι του προς το μέρος μας, είδε τα σύνεργά μας, κατάλαβε τον σκοπό μας κι αφού μάζεψε τα σύνεργα του ψαρέματος, μας είπε κοφτά:

- Φεύγω, είναι δύσκολη μέρα γιατί φυσάει, η θάλασσα έχει κύμα και δεν μπορώ να «πιάσω» τίποτε.

Και έφυγε με σκυμμένο κεφάλι, χωρίς να μας δώσει σημασία, σέρνοντας κυριολεκτικά τα πόδια του που στήριζαν ένα κοκαλιάρικο και υποσιτισμένο κορμάκι.

Ο αέρας εξακολουθούσε να φυσά μανιασμένος. Τα γόνατά μας είχαν μαυρίσει από το κρύο, γιατί ήταν ακάλυπτα και το χοντρό κοντό παντελονάκι που φορούσαμε, τριβόταν με το τελείωμά του πάνω από το γόνατο, στην παγωμένη επιδερμίδα μας, δίνοντας την αίσθηση ότι σκίζουν το δέρμα μας αόρατα ξυραφάκια.

Με τον φίλο μου τον Χριστάκη μείναμε για λίγο να παρατηρήσουμε την τρικυμισμένη θάλασσα και να διαπιστώσουμε ότι ήταν αδύνατο να «ψαρέψουμε» μανταρίνια. Ανεβοκατέβαιναν πάνω στην κορυφή των μανιασμένων κυμάτων και, παρατηρώντας τα συνεχώς, νιώσαμε μια περίεργη ζαλάδα, με αποτέλεσμα να υποχωρήσουμε έντρομοι στην άκρη του πεζοδρομίου προς τον δρόμο.

Απογοητευμένοι από την αποτυχία μας, γυρίσαμε στα σπίτια μας και ο Χριστάκης ανέλαβε να κρύψει τα καλαθάκια μας στην αποθήκη του σπιτιού του, κάπου εκεί στην αρχή της οδού Γιαννιτσών προς τον παλιό σιδηροδρομικό σταθμό.

Την επόμενη μέρα είχε σταματήσει ο παγερός αέρας κι αυτό ήταν ένα καλό σημάδι. Χιόνιζε ελαφρά και το κρύο ήταν πάλι τσουχτερό. Κατά το μεσημέρι συναντηθήκαμε ξανά με τον φίλο μου και, ακολουθώντας την ίδια χθεσινή διαδρομή, φθάσαμε σιωπηλοί, φοβισμένοι και σκεφτικοί, στην παραλία, στο ίδιο ακριβώς σημείο.

Η σκηνή, ίδια με τη χθεσινή, με τους φρουρούς στρατιώτες να πηγαινοέρχονται και με το αγόρι στην ίδια θέση να «ψαρεύει». Πλησιάσαμε αργά και φοβισμένα τον επίδοξο «ψαρά» και είδαμε με έκπληξη ότι το νεαρό αγόρι είχε «ψαρέψει» από τη σχεδόν ήρεμη θάλασσα ένα καλό μανταρίνι και δύο μισοσάπια. Η εικόνα αυτή συγκλόνισε κυριολεκτικά την παιδική μας ψυχή και αφού αλληλοκοιταχτήκαμε στα μάτια με τον Χριστάκη, χωρίς να πούμε καμιά λέξη, προχωρήσαμε με αποφασιστικότητα προς τα «καΐκια» και ρίξαμε αδέξια και με υπερένταση τα καλαθάκια μας στη θάλασσα, με την ελπίδα να «ψαρέψουμε κάποιο μανταρίνι».

Για μισή περίπου ώρα, ρίχναμε και ξαναρίχναμε τα καλαθάκια μας στη θάλασσα χωρίς αποτέλεσμα. Η απογοήτευση άρχισε σιγά-σιγά να μας κυριεύει, αλλά και η ζήλεια μας ήταν φανερή για τον διπλανό μας, όταν μάλιστα αύξησε τη συγκομιδή του κατά ένα ακόμη «καλό» μανταρίνι.

Κάτω απ' αυτές τις αντίξοες καιρικές συνθήκες και με αρνητική ψυχολογία, αποφασίσαμε με τον Χριστάκη να επιχειρήσουμε τις τελευταίες μας προσπάθειες και μετά να φύγουμε, γιατί το κρύο είχε αρχίσει να παραλύει τις αισθήσεις μας. Σε λίγο όμως το θαύμα έγινε. Ο Χριστάκης, τυχερότερος από μένα, κατόρθωσε και «ψάρεψε» ένα μισοσάπιο μανταρίνι, ποτισμένο με το αλατόνερο της θάλασσας. Το γεγονός αυτό ήταν αναπάντεχο και μας αιφνιδίασε. Ο ενθουσιασμός μας ήταν απερίγραπτος, αναπηδήσαμε από χαρά στο παγωμένο πεζοδρόμιο με κίνδυνο να βρεθούμε κάτω ξαπλωμένοι και επιτέλους έλαμψε ένα χαμόγελο στα παγωμένα μας χείλη – μα η ψυχή μας ήταν ζεστή, γιατί το μανταρίνι που ανασύρθηκε ήταν το βραβείο μας, η πραγματοποίηση του ονείρου μας και η επιβράβευση των κόπων μας. Η επιτυχία αυτή του Χριστάκη αναπτέρωσε το πεσμένο μας ηθικό και με επιμονή συνεχίσαμε να ρίχνουμε τα καλαθάκια μας στη θάλασσα, με αποτέλεσμα ο Χριστάκης να «ψαρέψει» ένα καλό μανταρίνι κι εγώ το πρώτο μου μισοσάπιο.

Εξαντλημένοι και παγωμένοι, αλλά ενθουσιασμένοι από το αποτέλεσμα της αποστολής μας, εγκαταλείψαμε τη βάση μας.

Στον δρόμο προς τα σπίτια μας, φάγαμε με βουλιμία τα μισοσάπια μανταρίνια. Ο Χριστάκης κράτησε το καλό μανταρίνι να το κρύψει μαζί με τα καλαθάκια μας στο σπίτι του. Φυσικά, οι γονείς μας δεν γνώριζαν το παραμικρό για την παράτολμη για την ηλικία μας πρωτοβουλία.

Την άλλη μέρα, με ανεβασμένο το ηθικό και με την «πείρα» που αποκτήσαμε, επαναλάβαμε την «επιχείρησή» μας και βρεθήκαμε μεσημεριάτικα στο ίδιο μέρος της παραλίας. Οι Γερμανοί σκοποί επιτηρούσαν και πάλι τα αυτοκίνητά τους και τα καΐκια, με χιονισμένες στολές και βαρύ και αργό βηματισμό, χτυπώντας κατά διαστήματα τις «μπότες» τους στο πεζοδρόμιο για να ζεσταθούν και να ξεμουδιάσουν από το κρύο. Δεν μας έδωσαν σημασία. Πλησιάσαμε στο στέκι μας με περισσότερο θάρρος και αυτοπεποίθηση απ' ό,τι την προηγούμενη μέρα και επιδοθήκαμε στο αγαπημένο μας «ψάρεμα». Ευτυχώς, σταθήκαμε τυχεροί και, σε μισή περίπου ώρα και με ήρεμη θάλασσα, «ψαρέψαμε» ο καθένας μας από τρία μισοχαλασμένα μανταρίνια.

Πριν φύγουμε για τα σπίτια μας, μείναμε για λίγο να θαυμάσουμε τον τρόπο μεταφοράς των μανταρινιών από τα πλοιάρια της παραλίας στα γερμανικά φορτηγά.

Τα μανταρίνια ήταν φορτωμένα στα πλοιάρια χύμα, όχι μόνο στα αμπάρια, αλλά και στα καταστρώματα. Κάθε εργάτης-εκφορτωτής γέμιζε με μανταρίνια ένα μεγάλο πλεκτό καλάθι καλαμένιο (κοφίνι όπως λεγόταν), το τοποθετούσε στην πλάτη του και το στήριζε σε μια ιδιόρρυθμη χειροποίητη αχυρένια κατασκευή, καλυμμένη με καναβάτσο, το «σαμάρι». Στη συνέχεια, ο εργάτης αυτός, φορτωμένος με το βαρύ καλάθι, έπρεπε να περάσει πάνω από μια χοντρή σανίδα (μαδέρι) πλάτους περίπου 30-35 εκατοστών και μήκους περίπου 5 μέτρων, που η μια της άκρη στηριζόταν δεμένη στο πλοιάριο και η άλλη ακουμπούσε στο πεζοδρόμιο της παραλίας. Μείναμε κατάπληκτοι και μας κυρίεψε ένας παράξενος φόβος βλέποντας τα τρομαγμένα πρόσωπα των ηρωϊκών αυτών εργατών, όταν προσπαθούσαν ν' ανέβουν και να ισορροπήσουν επάνω στην ασταθή, ανηφορική και κινούμενη συνεχώς προς κάθε κατεύθυνση σανίδα, φορτωμένοι, πεινασμένοι και παγωμένοι, με κίνδυνο να πέσουν στα παγωμένα νερά της θάλασσας, με τις όποιες τραγικές συνέπειες μπορούσε να έχει μια τέτοια πτώση, μαρτύριο που κρατούσε μέχρι τη στιγμή που θα πατούσαν με ανακούφιση στο σταθερό έδαφος του πεζοδρομίου της παραλίας.

Το διήγημα αυτό είναι αφιερωμένο στη μνήμη αυτών των αγνώστων μαρτύρων, που αντιμετώπιζαν με σιωπηλή απόγνωση το πεπρωμένο τους.

Για τρίτη φορά δεν ξαναπήγαμε για «ψάρεμα». Τα μισοχαλασμένα μανταρίνια – που έκανα το λάθος να τα εμφανίσω στο σπίτι μου πανηγυρίζοντας και εξιστορώντας τον τρόπο με τον οποίο τα απέκτησα – προκάλεσαν την έκπληξη αλλά συγχρόνως και την οργή των γονέων μου, κυρίως για τον απόρρητο και «συνωμοτικό» τρόπο με τον οποίο οργανώσαμε με τον Χριστάκη την επιχείρηση. Και για να με προφυλάξουν από τους πολλούς κινδύνους που παραμόνευαν καθημερινά την εποχή εκείνη, μου απαγόρεψαν να περνώ τα όρια της πλατείας Βαρδαρίου προς τους γύρω δρόμους της, πλην της οδού Μοναστηρίου, όπου διαμέναμε.

Τον Χριστάκη δεν τον ξαναείδα. Δεν εμφανίστηκε ούτε στο σχολείο την επόμενη μέρα. Κανένα νέο του. Ίσως η οικογένειά του να μετακόμισε σε άλλη περιοχή της πόλης μας ή να πήγε στην επαρχία για να επιβιώσει κατά την τραγική εκείνη εποχή. Ας είναι όλοι τους καλά.

της **Ζωής Γοδόση**
δρ. Ιστορίας της Τέχνης

Κώστας Γραμματόπουλος (1916–2003)



Ο Κώστας Γραμματόπουλος (1916–2003) είναι μία από τις πιο σημαντικές μορφές της ελληνικής χαρακτικής. Γιος επιπλοποιού από την Κωνσταντινούπολη, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Καισαριανή. Το 1934 άρχισε τις σπουδές του στην Α.Σ.Κ.Τ. και μαθήτευσε στα εργαστήρια του Ουμβέρτου Αργυρού και του Γιάννη Κεφαλληνού. Το 1954, μια υποτροφία του Ι.Κ.Υ. του έδωσε την ευκαιρία να συνεχίσει τις σπουδές του στο Παρίσι. Υπήρξε καθηγητής της χαρακτικής στην Α.Σ.Κ.Τ. (1959–1985) και από το εργαστήρι του βγήκαν πολλοί σύγχρονοι Έλληνες χαράκτες. Αντιπροσώπευσε την Ελλάδα στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1968. Το έργο του γνώρισε πολλές διακρίσεις, με κορυφαία τη βράβευσή του με το χρυσό μετάλλιο της χαρακτικής στη Μπιενάλε της Φλωρεντίας το 1972.

Παράλληλα με την άσκηση του εικαστικού του έργου στη χαρακτική και τη ζωγραφική, ο Γραμματόπουλος ασχολήθηκε και με την εικονογράφηση βιβλίων και περιοδικών. Από το 1943 και μετά φιλοτέχνησε προσωπογραφίες Ελλήνων λογοτεχνών και ανθρώπων του πνεύματος για το περιοδικό *Νέα Εστία*, ενώ η εργασία του για τα αναγνωστικά της πρώτης δημοτικού συνόδευσε στα πρώτα σχολικά βήματα πολλές γενιές μικρών μαθητών. Το 1949, εικονογράφησε το αναγνωστικό «Τα καλά παιδιά» του Επ. Γεραντώνη και, το 1955, το «Αλφαβητάριο» των Ι. Κ. Γιαννέλη και Γ. Σακκά, που ήταν το μακροβιότερο στην ιστορία της ελληνικής εκπαίδευσης, γιατί χρησιμοποιήθηκε στα σχολεία – με μια μικρή διακοπή – μέχρι το 1978. Εικονογράφησε, επίσης, «εξωσχολικά» αναγνώσματα, ανοίγοντας με την ιστορία του Περσέα και της Ανδρομέδας, το 1953, τη σειρά «Από τη Μυθολογία και την Ιστορία της Ελλάδος» των *Κλασσικών Εικονογραφημένων.*

Ο Γραμματόπουλος παρουσίασε από εικαστική άποψη έργο εξαιρετικά σημαντικό. Εμβάθυνε στη μελέτη των τεχνικών της χαρακτικής και με μια σειρά από πειραματισμούς, που εφάρμοσε στις «βαθυξυλογραφίες» και τις μεγάλου μεγέθους έγχρωμες ξυλογραφίες του, διαμόρφωσε ένα προσωπικό ιδίωμα, ερευνώντας τις δυνατότητες που παρέχει αυτή η τεχνική για αυτόνομη καλλιτεχνική έκφραση. Υιοθέτησε στοιχεία από τα μοντερνιστικά ιδιώματα και, μέσα από έργα που χαρακτηρίζονται από διαφορετικούς βαθμούς αφαίρεσης, έφτασε σε μια προχωρημένη αφαιρετική διατύπωση, συμβαδίζοντας με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής του. Ανάλογα στοιχεία σε επίπεδο τεχνικής και εικαστικού ιδιώματος εντοπίζονται και στα ζωγραφικά του έργα.


Άγγελος Σικελιανός (Ξυλογραφία)

Το έργο του Γραμματόπουλου χαρακτηρίζεται από σχεδιαστική δεξιοτεχνία και επινοητικότητα που βασίζεται στην ερευνητική διάθεση του δημιουργού. Αυτό, όμως, που συγκινεί τους θεατές των έργων του είναι η αμεσότητα της έκφρασης, που διατηρείται παρά την εξαντλητική επεξεργασία των εικονογραφικών τύπων και της τεχνικής. Ακόμα και τα πιο αφαιρετικά έργα του αποπνέουν την αίσθηση από το ελληνικό τοπίο: την υφή των βράχων, το πράσινο του πεύκου και της ελιάς, την αντανάκλαση της θάλασσας. Τα έργα του, με απόψεις από τα λιμάνια του Αιγαίου με το αδρό αλλά καίριο σχέδιό τους, συμπυκνώνουν με τον πιο γοητευτικό τρόπο τα στοιχεία του ελληνικού νησιωτικού τοπίου.

Ξεχωριστή θέση στο έργο του Γραμματόπουλου κατέχουν τα μυθολογικά θέματα, τα οποία εμφανίζονται με μεγαλύτερη ή μικρότερη συχνότητα σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, ακολουθώντας τις αλλαγές του εικαστικού του ιδιώματος. Επιμένει σε συγκεκριμένες μυθολογικές μορφές και επεισόδια, δίνοντας έμφαση στο ερωτικό στοιχείο, όταν παρουσιάζει τον Οδυσσέα με την Κίρκη, την αρπαγή της Ευρώπης και της Περσεφόνης, τη Δανάη, την τιμωρία της Καλλιστώς από την Άρτεμη. Στα έργα του με τις νύμφες, τις μαινάδες, τους σατύρους, την Άρτεμη και τον θεό Πάνα, υποβάλλεται ένα οργιαστικό κλίμα, καθώς τα όντα αυτά συνδέονται με τις μυστικές δυνάμεις της φύσης. Ορισμένες από τις μορφές συνδυάζουν τα ζωικά και τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά με έναν ιδιαίτερο τρόπο· ο Πάν έχει κεφάλι τράγου και η Άρτεμη ελαφιού, ενώ το πίσω μέρος του κορμού των νυμφών απολήγει σε σώμα ελαφιού. Με τις εικονογραφικές ιδιαιτερότητες των έργων αυτών προβάλλεται μια προσωπική ερμηνεία των μυθολογικών θεμάτων, καθώς άλλοτε σχολιάζεται η τραγικότητα της ανθρώπινης μοίρας και άλλοτε δίνεται έμφαση στην παρουσίαση ενός φανταστικού κόσμου.

Κωστής Παλαμάς (Ξυλογραφία)



Ο Κώστας Γραμματόπουλος με το σύνολο του έργου του απευθύνεται στον θεατή με κάθε ειλικρίνεια, θέλοντας να μοιραστεί μαζί του τα προσωπικά του βιώματα, εμπλουτισμένα από το φίλτρο της ανεξάντλητης δημιουργικότητάς του.



Επιλογή Βιβλιογραφίας

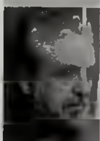
Κ. Γραμματόπουλος, Ζωγραφική, Χαρακτική (κείμενα: Νίκος Αλεξίου, Κώστας Γραμματόπουλος, Χάρης Καμπουρίδης, Μανώλης Μαυρομμάτης, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Παντελής Πρεβελάκης, Χρύσανθος Χρήστου), Εκδόσεις Τουμπής, Αθήνα 1991.
Μαριλένα Κασιμάτη (επιμ.), *Κώστας Γραμματόπουλος*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1995.
Κωνσταντίνος Γραμματόπουλος, κατάλογος έκθεσης (υπεύθυνη έκθεσης-έκδοσης: Βούλα Μανάκου-Σατραζάνη, επιμέλεια έκθεσης-έκδοσης: Χαρά Θεοχάρους, κείμενα: Ζωή Γοδόση, Κώστας Γραμματόπουλος, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Παντελής Πρεβελάκης, Ξενής Σαχίνης, Γεράσιμος Τόλης, Γιάννης Τσαρούχης, Χρύσανθος Χρήστου), Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού, 42α Δημήτρια, Θεσσαλονίκη 2007.
Νίκος Γρηγοράκης, *Χαρακτικά στον πόλεμο του '40 και στην Αντίσταση*, Αίθουσα Τέχνης Υάκινθος, Αθήνα 1987.
Χρύσανθος Χρήστου, *Νεοελληνική χαρακτική*, Αθήνα 1994.
Ευγενία Κεφαλληναίου, *Νεοελληνικά Αλφαβητάρια 1771–1981*, Παρασκήνιο, Αθήνα 1995.
Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών, Μέλισσα, Αθήνα 1997, τόμ. 1.



Σάτυροι και νύμφες, σχέδιο



Σάτυρος και νύμφες, ασπρόμαυρη ξυλογραφία



από τον **Γιώργο Αναστασιάδη**

«...Λέω στους φίλους μου τους Αθηναίους ότι η επιτυχία της Θεσσαλονίκης είναι το ότι κατάφερε να είναι πόλις επί 23 αιώνες [...] Μόνο μια πόλις που είναι πόλις, μόνο ένα μέρος που κατοικούν άνθρωποι μαθημένοι να είναι κάτοικοι πόλεως, μπορεί να ανταπεξέλθει στα περίπλοκα και σύνθετα προβλήματα που δημιουργούνται από τον επηρεασμό και από τις ξένες επιδράσεις.
[...] Μου άρεζε το κέντρο της πόλεως. Χάζευα. Υπήρχε ένα γαλάζιο φως το οποίο με τρέλαινε, κυρίως στο σημείο κοντά στον Λευκό Πύργο, όπως έρχεσαι από τη μεριά του θεάτρου των Μακεδονικών Σπουδών για να περάσεις απέναντι...»

Διονύσης Σαββόπουλος

«...Την αγάπη για την πατρίδα την ταυτίζω με την αγάπη για τη γενέτειρα. Δεν μ' ενδιαφέρει η έννοια Ελλάδα, αλλά η έννοια Θεσσαλονίκη. Έτσι η αγάπη μου γι' αυτή την πόλη, μ' όλες τις βρωμιές και όλους τους πληθυσμούς της, με βοήθησε να γλιτώσω από ψευτοπατριωτισμούς. [...]
Αυτή η πόλη έχει πολλά πρόσωπα [...] έχει άπειρο ενδιαφέρον και πολλά μυστήρια. [...] Δεν είναι όποια και όποια. [...] Σ' όποια γωνιά της Θεσσαλονίκης να πας, δεν μπορεί να μη σε κυνηγάει αυτό που λέμε ιστορική μνήμη, είτε του προσωπικού βιώματος είτε του ομαδικού βιώματος. Δημιουργούνται επάλληλες σχέσεις τόπου και ιστορίας, οι οποίες όλες μαζί δυναμώνουν το προσωπικό αίσθημα και όσο πιο πολύ το δυναμώνουν, τόσο πιο πολύ δυναμώνει ο έρωτας για την πόλη. [...] Η πόλη με το ξεχασμένο πρόσωπο αρχίζει να κελαηδάει μέσα σου...»

Ντίνος Χριστιανόπουλος

«...Φτάνοντας στη Θεσσαλονίκη από την Αθήνα έχεις την εντύπωση πως φτάνεις σε ξένη χώρα. Στην προσεισμική τουλάχιστον Θεσσαλονίκη που έζησα εγώ, το στοιχείο αυτό της μυθοποίησης ήταν το χαρακτηριστικότερο της πόλης. [...] Στην πόλη αυτή, κάθε επίσκεψη σε φιλικό ή άλλο σπίτι, κάθε περίπατος, κάθε ερωτική συνάντηση, κάθε συναλλαγή, κάθε μετακίνηση ή συζήτηση, είχε ένα ιδιαίτερο βάρος, ήταν σαν να μεγεθυνόταν απ' τους χιλιάδες φακούς που διέθετε το περιβάλλον, λαμβάνοντας έτσι μεγάλες, τεράστιες διαστάσεις, οδυνηρές ή ευχάριστες. [...]
Στη Θεσσαλονίκη πηγαίνω πολύ σπάνια (αν δεν έμεναν εκεί οι δικοί μου, ίσως να μη πήγαινα ποτέ), γιατί εκτός από τις ανεπανόρθωτες καταστροφές του περιβάλλοντος, που πάντα με πληγώνουν, τώρα που ήρθε ο καιρός των ανακεφαλαιώσεων καταλαβαίνω πως, το μόνο πρόσωπο που αγάπησα με τέτοιο πάθος και τόση προσήλωση, το μόνο πλάσμα που στάθηκα τόσο πιστός όλα αυτά τα χρόνια, είναι αυτή, πράγμα που καθιστά προβληματική κάθε εκ νέου επαφή μαζί της. [...]
Από τη στιγμή [...] που εισπνέω εκείνη την τόσο γνώριμη υγρασία που κάνει τα πρόσωπα σαν αφηρημένα και τα σώματα πιο βαριά, τις χειρονομίες πιο καμπύλες, τα λόγια πιο ρευστά, τα αγκαλιάσματα πιο φορτισμένα, τις στάσεις πιο γκρίζες, όλοι οι κανόνες και τα αμυντικά συστήματα πάνε περίπατο και εγώ μεταμορφώνομαι σε μια μαλακιά, μικρή, ελάχιστη μάζα από τρυφερότητα, γιατί η Θεσσαλονίκη είχε τουλάχιστον, πέρα από τις αψιμαχίες και τις κακίες, κυρίως στον χώρο των καλλιτεχνών, μια τρυφερότητα που έκανε τη ζωή μας πιο δύσκολη, αλλά ίσως περισσότερο άξια να αγαπηθεί. [...]
Σ' αυτό το φως που κάποτε θα σβήσει [...] κρύβεται συγκεντρωμένη όλη η Θεσσαλονίκη που έζησα, με τους μύθους και της επάλληλες μορφές της – αλοιφή για τις πληγές μου που παραμένουν ανοιχτές...»

Αλ. Ίσαρης

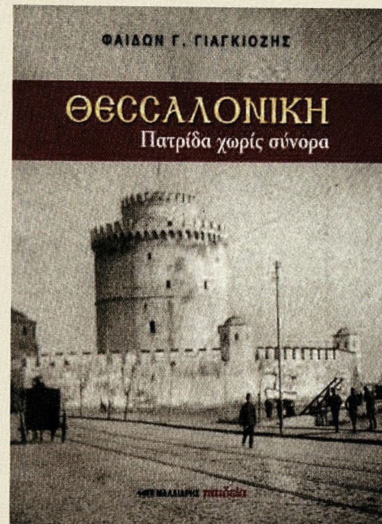
«...Σε κάθε βήμα στους δρόμους της Θεσσαλονίκης τα ανυποψίαστα κτίρια, με την επιτηδευμένη χυδαιότητά τους, μας επιβάλλουν το αίσθημα μιας βαθιάς ιστορικής ασυνέχειας. [...]
Στη Σαλονίκη του '50, την πολιτική και ομιχλώδη, τη σκονισμένη, τη λασπώδη, την επαρχιακή, την [...] απομακρυσμένη από κάθε σημαντική αρχαία τοποθεσία, αυτό που περίμενε ο προσεκτικός και υπομονετικός ταξιδιώτης είναι, μέσα απ' όλες τις σαθρότητες, η πυκνότητα μιας πόλης που δεν έπαψε να είναι πόλη και μεθόριος πόλις από την εποχή της ίδρυσής της έως σήμερα. Είναι το ύστατο κύμα του Βυζαντίου που έρχεται να σβήσει στα πόδια μας, κάτω από την πλημμυρίδα μιας δυτικοποίησης αναπόδραστης και άτσαλης.
Η Σαλονίκη στο ενδιάμεσο της Αθήνας και της Κωσταντινούπολης. [...] Είναι ο κατεξοχήν τόπος για να αισθανθεί κανείς τούτο το προφανές, το οποίο έχει τρομακτικά παραγνωριστεί, ότι από τον εκθαμβωτικό ελληνικό πολιτισμό ως την εποχή μας δεν υπάρχει μόνον εκείνος ο δρόμος που περνά απ' τη Ρώμη και την ιταλική αναγέννηση, αλλά επίσης, τέμνοντάς τον άλλωστε πολύ συχνότερα απ' όσο φανταζόμαστε, εκείνος τον οποίο σηματοδοτούν τα μνημεία της αυτοκρατορίας και η Ανατολική Εκκλησία...»

Michel Butor

«...Εδώ, στη Νικηφόρου Φωκά, δύο βήματα από τον Λευκό Πύργο, χάραζα με το κοντύλι τα πρώτα μου ορνιθοσκαλίσματα. [...] Κάπου εκεί γύρω πρωτοείδα, το τρίτο καλοκαίρι της ζωής μου, κινηματογράφο. [...] Ακόμη κι αυτός ο Λευκός Πύργος μοιάζει σαν να περπάτησε, να απομακρύνθηκε απ' τον θαλασσινό μύθο και να πατάει πια ολόκληρος στη στεριανή πραγματικότητα...»

Κώστας Ταχτσής

Γιώργος Αναστασιάδης / Ιορδάνης Καϊσερλίδης





ΦΑΙΔΩΝ ΓΙΑΓΚΙΟΖΗΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. ΠΑΤΡΙΔΑ ΧΩΡΙΣ ΣΥΝΟΡΑ.

Εκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, 2009, σελ. 310.

Το νέο βιβλίο του Φ. Γιαγκιόζη αναδεικνύει τον μοναδικό χαρακτήρα της πόλης. Μέσα από κείμενα και πλούσιο φωτογραφικό υλικό, αναδύεται η ιστορική πορεία της Θεσσαλονίκης που ξεκινά από την αρχαιότητα, διέρχεται τη βυζαντινή εποχή ως την τουρκοκρατία και φθάνει στην απελευθέρωση του 1912, στην υποδοχή των Ελλήνων προσφύγων από τη Μικρά Ασία, τις περιπέτειες των δύο παγκόσμιων πολέμων και την τρικυμιώδη περίοδο του '50 και του '60. Χρήσιμο το χρονολόγιο που παραθέτει ο συγγραφέας, με τους πιο σημαντικούς σταθμούς στην ιστορική διαδρομή της πόλης στον 20ο αιώνα.

ΖΩΗ ΧΑΤΖΗΣΤΑΥΡΟΥ

Η ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1950–1960. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΑΣ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ.

University Studio Press, «Ιστορία και Πολιτισμός» (Διεύθυνση: Γ. Αναστασιάδης), αρ. 28 (2009) σελ. 292.

Στο ενδιαφέρον βιβλίο της η Ζωή Χατζησταύρου προσεγγίζει και καταγράφει την πολιτιστική φυσιογνωμία της Θεσσαλονίκης στη δεκαετία του '50. Αξιοποιώντας τις πληροφορίες του Τύπου, η συγγραφέας παρέχει χρήσιμες εικόνες για τη μουσική κίνηση, τη θεατρική ζωή, τα εικαστικά γεγονότα και τα λογοτεχνικά περιοδικά και τους λογοτέχνες της πόλης. Φωτίζει έτσι το κλίμα και το έργο της πνευματικής και καλλιτεχνικής Θεσσαλονίκης στη θαμπή δεκαετία του '50, όταν προαναγγέλλονται οι μεταγενέστερες εξελίξεις που σφράγισαν το τοπίο του πολιτισμού στην πόλη.

Ν.Γ. ΠΕΝΤΖΙΚΗΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΣΚΟΡΠΙΑΣ ΖΩΗΣ

Εκδ. Άγρα, 2008 (3η εκδ.), σελ. 323.

Με αυτό το σημαντικό βιβλίο του ο Ν.Γ. Πεντζίκης προβάλλει, όπως υποστηρίζει ο Στρ. Τσίρκας, μέσα από την ποίησή του, το αίτημα της ανασύνδεσης του ανθρώπου με την ολότητα της ζωής. Αξιοποιώντας το δικό του «κουτί με τα λογής αναμνηστικά και κυρίως τις πολλές και διάφορες φωτογραφίες», ο συγγραφέας συνθέτει μια ενδιαφέρουσα αφήγηση: «Πρόσωπα και πράγματα [...] με ξαφνιάζουν και με απελπίζουν καθώς, δυσκολευόμενος να ξαναβρώ την τάξη που είχαν στη ζωή, νιώθω σαν να περιπλανιέμαι ανάμεσα σ' ερείπια ή μέσα σε κοιμητήριο...».
Η *Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής* συνεισφέρει αδιαμφισβήτητα στην ανασύσταση του ψηφιδωτού της ιστορίας και του πολιτισμού της πόλης. Κυρίως, όμως, προσφέρει την απόλαυση της ανάγνωσης. Πολύ χρήσιμο στο τέλος του βιβλίου το εργοβιογραφικό χρονολόγιο του Ν.Γ. Πεντζίκη (1908–1993).

ΚΩΝ/ΝΟΣ Ν. ΠΛΑΣΤΗΡΑΣ

ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ (1850–1912). ΠΡΩΤΕΣ ΑΙΣΘΗΤΕΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ.

Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 2005, σελ. 327.

Η αξιόλογη μελέτη του Κ. Πλαστήρα περιγράφει, ταξινομεί και αναλύει το λογοτεχνικό έργο των Ελλήνων δημιουργών την περίοδο 1850–1912. Μέσα από τα ντοκουμέντα που συλλέγονται από εφημερίδες περιοδικά, τις αφηγήσεις των λογίων και τα ίδια τα λογοτεχνικά κείμενα, αναδύεται το τοπίο της λογοτεχνικής Θεσσαλονίκης πριν από το 1912. Ένα βιβλίο-εργαλείο για όσους ερευνούν και μελετούν το ιστορικό υπόβαθρο της πόλης, εμπλουτισμένο με πίνακες, εικονογράφηση και πλήρες ευρετήριο.

Δ. ΜΑΥΡΟΣΚΟΥΦΗΣ

ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΑ ΙΧΝΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ. ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ, ΔΙΔΑΚΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.

Εκδ. Αδελφών Κυριακίδη, 2005, σελ. 420.

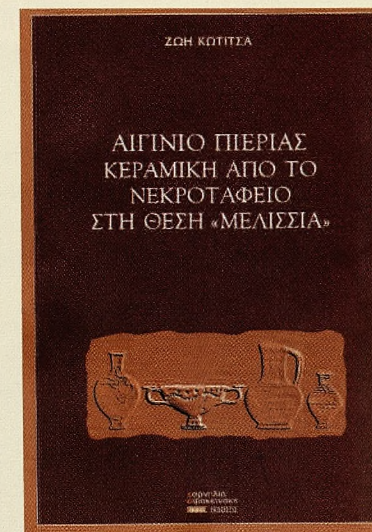
Ένα αξιόλογο βιβλίο-εργαλείο του Δ. Μαυροσκούφη για την ιστοριογραφία, την κριτική προσέγγιση και ανάλυση των πηγών και την αξιοποίηση στη διδασκαλία της ιστορίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι σελίδες που αναφέρονται στις οπτικές πηγές (ζωγραφική, φωτογραφία, αφίσα και διαφήμιση, γελοιογραφία κ.λπ.), τις οπτικοακουστικές πηγές: (κινηματογράφο, τηλεόραση) και τις ηχητικές πηγές (ραδιόφωνο, τραγούδια κ.λπ.).

ΓΙΑΝΝΗΣ ΑΤΖΑΚΑΣ

ΘΟΛΟΣ ΒΥΘΟΣ

Εκδ. Άγρα, 2008, σελ. 282.

Στο βιβλίο του Γιάννη Ατζακά (αφιερωμένο στα παιδιά του εμφυλίου, πικρό καρπό από τα στάχυα που θέρισε το «δίκοπο δρεπάνι») αναβιώνει ένας ολόκληρος κόσμος, όπως τον διαμορφώνει η βιωματική γραφή του συγγραφέα: «Υπήρχε πάντα μέσα του η βαθιά χαρακιά που άφησε το πέρασμα από τις μετεμφυλιακές εκείνες παιδοπόλεις – ένδοξους βασιλικούς τόπους υποταγής και χειραγώγησης, σταθμούς καθαγιασμένους μόνον κατ' όνομα: «Απόστολος Παύλος», «Άγιος Χαράλαμπος», «Καλή Παναγιά», «Άγιος Δημήτριος», «Αθήνα, Βέροια, Θεσσαλονίκη, 1949–1955».



ΖΩΗ ΚΩΤΙΤΣΑ

ΑΙΓΙΝΙΟ ΠΙΕΡΙΑΣ: ΚΕΡΑΜΙΚΗ ΑΠΟ ΤΟ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ ΣΤΗ ΘΕΣΗ «ΜΕΛΙΣΣΙΑ»

Εκδ. Κορνηλία Σφακιανάκη

Θεσσαλονίκη 2007

«...Την άνοιξη του 1994, με αφορμή εργασίες στην εθνική οδό Θεσσαλονίκης-Κατερίνης, εντοπίστηκε ένα αρχαίο νεκροταφείο στη θέση «Μελίσσια» Αιγινίου στη βόρεια Πιερία, δύο χιλιόμετρα βορειοδυτικά της αρχαίας Μεθώνης και οκτώ χιλιόμετρα βορειοδυτικά της αρχαίας Πύδνας. Στην ανασκαφική έρευνα που πραγματοποίησε η τότε ΙΣΤ' Εφορία Προϊστορικών και Κλασικών Αρχαιοτήτων σε μια έκταση 200 x 40 μ. ερευνήθηκαν ενενήντα τέσσερις τάφοι. Εκτός από δύο ταφές της πρώιμης εποχής του σιδήρου και δύο του πρώτου μισού του 4ου αι. π.Χ., όλοι οι τάφοι χρονολογούνται μετά τα μέσα του 4ου αι. π.Χ. Ανήκαν στο νεκροταφείο ενός οικισμού που εντοπίστηκε ανάμεσα σε αυτούς και στην αρχαία Μεθώνη, ο οποίος συνδέεται με την καταστροφή αυτής της πόλης από τον Φίλιππο Β' το 354 π.Χ., μετά από την οποία η περιοχή μοιράστηκε στους Μακεδόνες.
Από τους ενενήντα συνολικά τάφους αυτού του νεκροταφείου κεραμική περιείχαν οι πενήντα επτά. Αρχικά, στόχος ήταν να αποτελέσει η παρουσίαση της κεραμικής τμήμα μιας ευρύτερης δημοσίευσης με όλα τα ευρήματα από το νεκροταφείο, πράγμα που τελικά, δυστυχώς, δεν κατέστη δυνατό. Με αυτό το δεδομένο, η παρούσα μελέτη – που είχε ολοκληρωθεί ήδη το 1998 – επικεντρώθηκε στην τυπολογία και χρονολόγηση των πήλινων αγγείων από τους τάφους, χωρίς να εμβαθύνει σε άλλα σημαντικά θέματα, όπως ταφικά έθιμα, σχέση κτερισμάτων και φύλου των νεκρών, συσχετισμό κτερισμάτων διαφόρων υλικών κ.λπ. Η ιδιαίτερη δημοσίευση των πήλινων αγγείων του νεκροταφείου κρίθηκε σκόπιμη κυρίως κάτω από το πρίσμα της προέλευσής τους από κλειστά σύνολα, τα περισσότερα από τα οποία συνοδεύονταν και από νομίσματα, με την ελπίδα ότι θα μπορούσε να συμβάλει στη διεύρυνση της γνώσης γύρω από την υστεροκλασική και ελληνιστική κεραμική της Μακεδονίας. Θεωρήσαμε, όμως, αναγκαίο να προχωρήσουμε σε πλήρη, κατά το δυνατόν, βιβλιογραφική ενημέρωση του κειμένου που είχε γραφεί πριν από εννιά χρόνια, περιλαμβάνοντας δημοσιεύσεις που εκδόθηκαν μέχρι και το 2006, κάτι που οδήγησε αυτόματα και σε μερική επεξεργασία του...»

Ι.Κ. (για την αντιγραφή, από τον πρόλογο της συγγραφέως)



Έργο της Ελευθερίας Στόικου από την έκθεσή της στην γκαλερί ΛΟΛΑ ΝΙΚΟΛΑΟΥ.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ - ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΕΣ – ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ – ΓΡΑΜΜΑΤΑ – ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ – ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ – ΘΕΑΤΡΟ – ΜΟΥΣΙΚΗ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ – ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ – ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ – ΒΙΒΛΙΑ

ΓΙΝΕΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗΣ
Ετήσια συνδρομή 30 € (4 τεύχη)

Παραγγελία ατομικής συνδρομής

Επιθυμώ να γραφτώ συνδρομητής στο «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη) πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €). Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή μου από το έτος: ____

Όνομα / Επώνυμο (παρακαλούμε συμπληρώστε με κεφαλαία)

(Επωνυμία εταιρίας ή οργανισμού)

(Οδός και αριθμός)

(Περιοχή / Ταχ. Κώδικας / Πόλη)

(Τηλέφωνα) (Α.Φ.Μ.) (Δ.Ο.Υ.)

Παραγγελία συνδρομής για δωρεά

Επιθυμώ να χαρίσω μια συνδρομή του «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη), πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €). Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή από το έτος: ____

Η διεύθυνση του παραλήπτη:	Η δική μου διεύθυνση:
(Όνομα)	(Όνομα)
(Επώνυμο)	(Επώνυμο)
(Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού)	(Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού)
(Διεύθυνση)	(Διεύθυνση)
(Ταχ. Κώδικας / Πόλη)	(Ταχ. Κώδικας / Πόλη)
(Τηλέφωνα)	(Τηλέφωνα)
(e-mail)	(Α.Φ.Μ. / Δ.Ο.Υ.)

☐ Θα πληρώσω με έμβασμα ή κατάθεση που θα κάνω στην Τράπεζα Πειραιώς στον λογαριασμό σας 5237 – 011001 – 350
☐ Θα πληρώσω με ταχυδρομική επιταγή ☐ Επιθυμώ απλή απόδειξη ☐ Επιθυμώ τιμολόγιο

Στο έντυπο το οποίο θα συνοδεύει τα αποστελλόμενα τεύχη επιθυμώ να αναγράφεται:
Το τεύχος αυτό είναι μια δωρεά του κυρίου ή της κυρίας ή της εταιρίας: ____
(Συμπληρώστε το όνομα που επιθυμείτε να αναγραφεί)

ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΤΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΠΑΝΩ ΦΟΡΜΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ ΚΑΙ ΣΤΕΙΛΤΕ ΤΗΝ ΧΩΡΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΣΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΥ ΘΑ ΒΡΕΙΤΕ ΣΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ



ISSN 1108-5452